PLASTICĂ PE ANUL 1966 SE POT FACE LA UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI — BUCUREȘTI, CALEA VICTORIE1155
INSTITUȚII: LEI 204 PE 12 LUNI
INDIVIDUALE: LEI 180 PE 12 LUNI
CONT VIRAMENT: 071020 D.O.B.
>
REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ Șl ARTĂ Șl UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
GH. COSMA: Ion Gr. Popovici ....
I. D. SÎRBU : Plastica spectacolului în teatrul de păpuși 438
Acad. prof. G. OPRESCU : Max Arnold............................. 492
CAMILIAN DEMETRESCU : Pictura de instinct și limítete sale 494
DUMITRU DANCU : Cinci generații de iconari în comuna Lax.......... 4?3
N. ARGINTESCU-AMZA : Privirea în evoluția portretului de la Renaștere încoace 504
Cárfi șî reviste de artă
AL. PALEOLOGU : Acad. Andrei Oțetea: « Renașterea »...............
OCTAVIAN BARBOSA : « Galerie des arts » ....
Studii
EUGEN SCHILERU : Spațiu, lumină, culoare
513
Expoziții

MARIN MIHALACHE: Expoziția de pictură și grafică din R. F. D. Coreeana
515 IONELA MANOLESCU : Arta decorativă și producția И R.S. Cehoslovac.. 51?
PETRE OPREA: Dan Hatmanu....................................... 519
Geta Cost»n Crăciun   520
NICOLAE DELAPORT: Marin lorda   521
GH. C. : Gheorghe Coman și Ovidiu Paștina ....
Coperta I: ION GR. POPOVICI: Victorie — ghips patinat
Coperta IV.’ Teatrul Țăndărică — «Drumul piperului
fotografii: FLORIN DRAQU · Prezentare arcist cû: RADU VELLUDA ♦
Pezencoje tehn/cd: SANDA GUSTI

»

ON GR. POPOV

GHEORGHE COSMA

ION GR. POPOVICI: Proiect de monument — guașă

ION GR. POPOVICI: Autoportret — ghips patinat

Studierea și cunoașterea temeinică a artiștilor care s-au afirmat în perioada dintre cele două războaie mondiale se impune ca o necesitate obiectivă în vederea înțelegerii complexe și depline a evoluției artei românești. In acest sens, ultimii ani au marcat realizări meritorii ale istoriografiei noastre, rămînînd, desigur, încă multe personalități asupra cărora cercetătorii au datoria să-și spună cuvîntul. în rîndurile ce urmează, încercăm să prezentăm puținele date care se cunosc din viața și opera lui Ion Gr. Popovici, ' f
unul din cei mai înzestrați sculptori ai generației sale.

Fiu de învățător, s-a născut la 16 iulie 1907, în comuna Codăești, raionul Vaslui. Urmează școala de arte și meserii la lași, apoi, în 1926, vine la București, unde urmează un an de canto la Conservator,

Părăsește conservatorul și se înscrie în 1927 la Academia de Arte Frumoase. Coleg cu Emil Mereanu, Boris Caragea, Cristea Grosu, Nestor Culluri, Vlad
Niculescu, Veniamin Precup și alții, optează pentru clasa de sculptură a lui Paciurea.
Fără să teoretizeze prea mult și fără să abuzeze de explicații didactice, cu autoritatea pe care o avea ca artist, Paciurea a știut să sugereze cu modestie și discreție elevilor săi un lucru esențial : să gîndească, să-și formeze o viziune sculpturală și să înțeleagă spiritul creator în artă.
La corectură, Paciurea nu se limita niciodată la observații de detaliu, la elemente de suprafață; lucrările migălite, executate cu o corectitudine plată, la care lipsea tocmai esențialul, îl exasperau.
Pornea întotdeauna de la elemente fundamentale, de la felul cum concepea elevul sculptura, de la plantarea ei în spațiu : « Stă sau nu stă lucrarea pe soclu » — acestea erau primele criterii de apreciere.
Dacă alți profesori obișnuiau să dea elevilor drept studiu de nud și compoziție invariabilul cuplu «Adam și Eva », Paciurea insista pe subiecte în care se punea
accentul pe studiul mișcării, efortului. Atlași, personaje dansînd sau mai cu seamă sclavi muncind erau temele preferate date de Paciurea elevilor săi.
Ca student, Ion Gr. Popovici era în permanent conflict cu metodele academiste. De pildă, pe marginea hîrtiei pe care-și făcea studiul obligatoriu de atelier schița multe variante în interpretări personale și spunea: «studiul este pentru Fr. Storck, iar celelalte sînt ale mele » 4 Desenul îl pasiona mult încă din anii de școală, dar nu-l satisfăceau corectura și viziunea academista.
Popovici sesizează foarte bine exigențele profesorului său, fiind printre cei care știau cum sa înceapă și pînă unde să ducă studiul.
Dornic de a-și însuși tot ce-i oferea mal bun școala, urmărea cu mult interes
*   M
cursurile de istoria artei ținute de Tzigara-Samurcaș și. mai cu seamă, vestitele lecții de anatomie artistică
1 Din relatarea orali a colegilor sii, sculptorii Emil Mereanu, Cristea Grosu, pictorul A. Antoniu etc.

ION GR. POPOVICI : Schiță pentru monumentul «Grtviți Roțle» — tu|
aie profesorului Francise Rainer. Fire independentă, greu de stipimi. își manifesta fără echivoc aprobarea sau dezaprobarea fați de metodele de predare ale profesorilor jsăi. Se pare câ se bucura de aprecierea, mai muli tacita, z lui Paciurea, care, zgîrcit la vorbă, se oprea cu o expresie aprobativă în fața lucrărilor sale de atelier.
Bogat înzestrat, ion Gr. Popovici își însușește temeinice cunoștințe, pornind de la tradiția clasică și svinò ca obiectiv înțelegerea nouă a raporturilor voium-spațiu, r.tm-mișcare in spiritul epocii contempo/ sine. Asimilarea rodnica ți nuanțată a învățămintelor dm creația unor mari artiști ca Bourdelle, Maillol, Mesero vio, ii da posibilitatea să-fi lărgească sfera preocupărilor, orizontul cultural și an inie, ii înțeleagă mai adine principiile statuarei moderne.
Așa cum iși amintesc foșni colegi de școală, Popovici a cunoscut multe neajunsuri materiale în timpul studenții:). Lipsit aproape totdeauna de bani, nu știa niGudau ce mintă și unde va dormì mime. In «78

ciuda acestei situații, era vesel, exuberant, plin de umor. Sub această aparență de bună dispoziție, se ascundea însă o viață interioară neliniștită, dramatică. Plin de vervă și atrăgător în discuții, era pasionat de cele mai complexe probleme ale artei moderne, preocupat în același timp de cunoașterea sub toate aspectele a artei noastre populare. Manifesta o sinceră admirație față de geniul lui Brâncuși, a cărui operă îl atrăgea prin legătura sa atît de evidentă cu arta țăranului român, cu creația multiseculară a poporului nostru.
După moartea Iul Paciurea, în ultimul an de studiu, îl are ca profesor pe Ion Jalea, care-l prețuiește șl-l încurajează.
In 1933 termină cursurile Academiei da Arte Frumoase din București, primind mențiunea «cu discinc-ție» ca șei du promoție. Absolvind școala, frecventează o vreme atelierul sculptorului Ion Jalea, căruia ii devine colaborator și prieten. Acesta își amintește de « proiectele de monumente cu totul remarca-
bile ale lui Ion Gr. Popovici. într-o viziune personală, cu evidente calități compoziționale și de mare expresivitate ». 1 în 1934 participă împreună cu Boris Caragea și Cristea Grosu la realizarea monumentului infanteriei, din București, după proiectul lui Ion jalea, și apoi lucrează cu Cristea Grosu și Mihai Qnofrei cîteva reliefuri în piatră, pentru o clădire publică din lași. în acest timp» obține, prin concurs, bursa « Paciurea » care-i dă dreptul să lucreze în atelierul din curtea muzeului Theodor Aman, timp de doi ani (1934—1936). Locuiește chiar în atelierul de la muzeu și doarme printre lucrările proaspăt modelate în lut, umede, perieiitîndu-și grav sănătatea. Lucrează cu pasiune, participă la toace saloanele oficiale de pktură șl sculptură șl pregătește prima expoziția personală.
Chîar în anul de absolvire participă cu o lucrare la Salonul Oficial de pictură șl sculptură, expunînd alà-
1 Dm гчЦапк оглк ila кчіреэгиіиі Iun

ION GR. POPOVICI
Portret
ghip$ patin^ç

ION GR.. POPOVICI: Nud — ghips patinat

ION GR. POPOVICI: Nud — tu? și acuarelă
ION GR. POPOVICI: Nud - tuș și guașă
·»
turi de Oscar Han, Emil Mereanu, Mlhai Onofrei, Borgo Prund și alții. Este vorba de o compoziție cu un subiect pastoral, inspirată probabil de viața de pe meleagurile de munte moldovene și reprezentînd un cioban cu un bucium și un berbec.
Remarcabile sînt mai cu seamă primele sale portrete, expuse la saloanele oficiale ca, de pildă, « Portret de fată» și «Autoportret» din 1936, prezentate în același an și în expoziția sa personală, deschisă la atelierul de la Muzeul Theodor Aman. în aceste portrete, artistul vădește capacitatea de a sesiza esențialul, de a stiliza puternic formele în volume ample, solid construite, viguros modelate, de mare sensibilitate și expresivitate interioară. La autoportret este evidentă mai cu seamă arhitectura construcției, energia trăsăturilor. Alte cîteva portrete, executate ulterior, « Rodica », « Porii eț de bărbat», aflat astăzi la Muzeul Slmu, sau prima variantă a bustului lui George Coșbuc (1943), relevă posibilitățile largi
pe care le avea Popovici în domeniul artei portretului.
Natură bogată și complexă, temperament ardent și original, își dedică toată energia tinerească ideilor mari, creatoare. Spirit neliniștit, pasionat, impulsiv, uneori pînă la violență, Popovici este în același timp o minte lucidă: cîntărește cu inteligență, meditează si discerne.
1
Studiile de tors, dintre care ne este cunoscut doar cel expus la Salonul Oficial din 1937, sînt exemple semnificative pentru ferventele sale căutări creatoare, privind expresivitatea corpului uman în mișcare. La 30 de ani, tînărul sculptor posedă cunoștințe temeinice de meșteșug, manifestate pregnant în acel tors care reprezintă una din realizările sale cele mai valoroase, dintr-o perioadă cînd mulțl artiști se limitau la o sculptură de mici dimensiuni — cu subiecte anecdotice, dulcegc — destinată decorării interioarelor burgheze sau mimau diverse curente la modă în Occi
dent. Ion Gr. Popovici se distinge prin dramatismul, elanul, forța și sensibilitatea sa romantică, depășind concepția clasicizantă ce persista încă destul de puternic în lucrările unor colegi ai săi. Referindu-se la lucrările « debutanților » de la Salonul Oficial din 1937, profesorul G. Op-escu sesizează calitățile lui Popovici și remarca îndeosebi torsul său « plin de vigoare, schiță de proporții supraumane, în care se simte căldura inspirației»1. în alte publicații este semnalat printre «speranțele de mîine ale sculpturii noastre »â fiind menționat alături de Ion Irimescu, Mac Constantinescu sau Boris Caragea,
O temă preferată, ce corespunde pe deplin temperamentului său tumultuos, asigurîndu-i posibilitatea
1 cf, Prui. G. Oproscu, Doi ani de crìtico artistică — note și impresii, p. 29, București, 1939,
• cf Coase. Prodan, Sculptura românească, fn Anuarul Ateneului Romdn, p. 283.

de a-și concretiza preocupările în domeniul compoziției este «căderea lui Icar », pentru care face nenumărate schițe și proiecte. Din păcate nu s-a păstrat decît o (orografìe 1 după una din variante, revelatoare însă, pentru modul în care artistul interpretează terna. Proiectul, ce depășea de două ori statura unui om,reprezenta căderea legendarului erou în momentul în care atinge pămîntul în spasmul cumplit al

titanului ce nu concepuse înfrîngerea. Ritmul șl expresia mișcării — pe care artistul o surprinde cu o măiestrie deosebită — ating o vigoare uluitoare. Datorită dinamicii, tensiunii dramatice Impresionante, exploziei de elan, pe care verva execuției le potențează la maximum, lucrarea are —· credem că nu greșim — un evident caracter expresionist.
* $0 păs гблгA la familia artlitulul, Iar Informali!
suplimentare ne-a dat soția sculptorului, Nadia Popovici.
482
în acest timp, tînărul sculptor se impune atenției, fiind remarcat de juriul Salonului Oficial, care îi acordă premiul « Anastase Simu » pentru portretele expuse în 1936 în 1937 obține premiul Ministerului Cultelor și Artelor. în același an, face o călătorie, împreună cu pictorul Ion Ml rea, la Paris, undo arc prilejul să vadă și ietrospectlva «Van Gogh » care-l entuziasmează.
Obține, prin concurs, o bursă pentru Școala română de la Roma.
4|
fascinat de frumusețea capodoperelor din muzee șl colecții, uită de strictețea programului de școală, din care pricină Intră în conflict cu directorul Panal-teseti șl este nevoit după un ah să sc înapoieze în țară, deși bursa prevedea doi ani de studii. în timpul șederii salo la Roma, studiază asiduu în muzee, desenează cu înfrigurare șl, Intcrosîndu-I îndeosebi arta etruscă
șl greacă, face copii după sculpturi antice ca» de pildă, portretul lui Sofocle. Deseori merge să vadă «Torsul » din Belvedere care-l produce o profundă impresie.
Din această perioadă posedăm prea puține informații cu privire la evoluția sculpturii sale. Pictorul lor Mlrea. prieten al artistului, își amintește do « un admirabil nud de femele » lucrat în lut. fără a putea preciza dacă sc mal păstrează. La înapoierea în țară, Popovici n-a putut aduce decît desene, laviuri, pasteluri \ lucrări ușor transportabile, din caro expune la sala Dalles, circa 40, în toamna anului 1938, alături do pictorii Gh. Vînătoru și Dom. lordacho.
’ La '-âblnotul do stampe al Academiei Republici Socialist* Romania so citava din acesto dísono, unul fiind
WMM șl datat tț Roma Iulie I93S >.
ION GR, POPOVICI: Nud — auafi
ION GR. POPOVICI; Nud — gUífl
ION GR. POPOVICI; Filozoful Papanlan — platrA
Preocupat de sculptura de monumente se consultă cu diverși arhitccçi șl încearcă felurite proiecte pentru înfrumusețarea piețelor șl parcurilor urbane. Foarte exigent cu sine, le distruge în cea mai marc parte. Tot atunci participă la concursul pentru monumentul « Prahova » din Ploiești, prczcntînd un proiect ce înfățișa un grup statuar cu patru «victorii » l. Interesul pentru sculptura de monumente a fost o constantă o preocupărilor sale, așa cum o dovedesc schițele și proiectele realizate în anii dinaintea celui dc-al doilea război mondial, dar, mal ales, activitatea desfășu-i ată în acest domeniu, după eliberare. Poate că tocmai această latură a creației sale, studiată șl cunoscută mal îndeaproape, ar oferi unele sugestii pentru scuip* tura noastra actuală do monumente. Concepția i
i * W proiect io plitroaxl doar o mici fotografie deattil do çtoarjà (familia artbtulul).   Olirono
483
ION GR. POPOVICI: Níobe — ghips patinat
Aspect din expoziția personala deschisă în 1936, în atelierul sculptorului, de la Muzeul Th. Aman

ION GR. POPOVICI: Proiect pentru monumentul «Victorie» — creion și cărbune
ION GR. POPOVICI: Proiect pentru un relief monumental
— cărbune și guașă
monumental-arhitectonică — desfășurarea în spațiu a formelor ample» clare, dinamice — atestă o viziune modernă, în care specificul statuarei a fost păstrat.
in anii războiului, grijile materiale îl silesc să accepte un post administrativ de inspector la Direcția Artelor, unde este mobilizat pe loc. în această vreme nu realizează decît foarte puține lucrări de sculptură. De la Salonul Oficial din primăvara anului 1940, cînd expune o mică lucrare intitulată « Niobe », modelată sensibil, ușor pictural, va mai fi prezent cu o altă sculptură abia la Salonul Oficial din 1944. Mai execută cîteva comenzi de portrete, dintre care amintim bustul lui George Coșbuc din Cișmigiu. Desenează, în schimb» mult și este remarcat printre participant» saloanelor de grafică. Face numeroase schițe, studii de nud în atitudini variate» in care sugerează sau accentuează volumul, formele pline, puternice. îl pasionează dinamica mișcării, surprinsă în linii avîntate, contorsionate, dramatice. Desenul» formă rapidă de exprimare, convine de minune temperamentului său febril. în generai, desenele sînt de proporții reduse» executate pe orice foaie de hîrtie» ce-i cade la înde-mînă. Formele virile, robuste» exprimă forța omului în plină maturitate, prîntr*o linie îndrăzneț armo-

mòasT Acostó studii “ în caro a părăsit total clasicele do pdtX — îl conduc la compoziții originalo,
*
W

turn smt celo dòltò lucrări aflate în Muzeul de din lașii Nud aplecat» șl «Maternitate», Desenul lut Popovici — care îl situează în rîndul celor h>ai valoroși artiști contemporani — se ca-rutorîtoàïX prin cursivitatea liniei și vitalitatea expresiels Trăsăturile ferme, laconice, relevă capacitatea do sinteză a artistului, profundul său simț plastic1
' CÎRvamsdìn dèsèndõ artistului so păstroată la Cabinotul al Acadtiuiol Republicii Socialiste România la Huroul Ce arti al Republicii Socialisto Romania, Iα Muzeul 'dift lași» in colecția tamilici artistului (București).
însuflețit de lupta poporului pentru eliberare, în
*
1944 își reia proiectele de monumente, Lucrarea alegorică « Victorie », expusă la Salonul Oficial din 1945, este dedicată triumfului forțelor progresiste asupra fascismului. într-o formă elocventă, artistul reușește să dea expresie simbolică ideii de luptă pentru libertate. Elanul romantic, tensiunea dramatică și patosul ideii sînt contopite într-o imagine de cea mai pură esență sculpturală. Entuziasmat do ideea marilor realizări pe care le întrevede, Popovici execută o serie de proiecte (pentru un monument al Victoriei, un monument al Eliberării și schițe pentru monumentul « Grívíta Roșie »2, concepute în forme masive, cu volume puternice, solid plantate, capabile să * eziste vreme

îndelungată, să eternizeze evenimentele. Artistul gîndea profund raporturile dintre sculptură și arhi tectură, volum-spațiu, ritm-mișcare, câutînd soluțiile cele mai sugestive pentru concretizarea plastică a ideilor abordate. Găsirea unor soluții fericite în » armonizarea liniei avîntate, dramatice a figurilor, cu linia severă, geometrică a soclurilor, duce Ia compo-ziții perfect închegate, impunătoare.

2 Șapte proiecte pentru monumentele enumerate mai se păstrează la secția de granea a Mazenlui ce arzi z Republicii Socialiste România, îar diceva desene pentru ec’:> meniul « Grivița Roșie > la Cabinetul de sarape al Acadeaaiei Republicii Socialiste România.

ION

GR. POPOVICI í Nud

ION

urmeaza.

Moartea sa tragică și prematură (3 august 1946) a lipsit sculptura românească de aportul deplin al acestei înzestrate și puternice personalități artistice.

GR, POPOVICÍ ; Baia — guașă

GR, POPOVICIi Nud-guașă

Aspirația spre monumental, spre o viziune spațială larga, profundul simț plastic al reprezentării volumelor într-un limbaj sintetic, modelajul energic, viguros, modernitatea viziunii îl situează pe Ion Gr. Popovici în rîndul artiștilor a căror activitate marchează etapa modernă a sculpturii românești, deschisă de Paciurea și Brâncuși. Prin îmbinarea fericită a tradiției și inovației, opera lui Popovici rămîne o pildă pentru generațiile care

Teatrul central de păpuși din Sofia — « Ceasornicarul »

Teatrul central de păpuși din Sofia — « Ceasornicarul »

Teatrul «Țăndărică» — «Cele trei пеveзгe a^e lui Don Cristóbal »

Teatrul de păpuși din Craiova — «Jucăriile Mihaeiei »

PLASTICA SPECTACOLULUI ÎN TEATRUL DE PĂPUȘI

I. D. SÎRBU

Între 15 și 25 septembrie, ospitalitatea Capitalei noastre a adăpostit in incinta teatrului-gazdă, « Țăndărică t>, cel de-al lll-lea Festival al teatrelor de păpuși și marionete. Peste 40 de formațiuni venite din toate colțurile lumii și-au dat în ti Inire în aceste zile cu păpușarii români, realizînd spectacole, convorbiri, schimburi de idei, experiențe și materiale documentare intr-un cadru festiv și intr-o atmosferă de prietenie și încredere reciprocă, Încet-încet, pe măsură ce se scurgeau zilele bogate ale festivalului, pârtieipanții și-au dat seama că ceea ce promitea a fi un simplu concurs între echipe, o oarecare decadă a păpușarilor din toată lumea, a devenit un moment istoric în evoluția celei mai vechi și celei mai noi arte omenești : festivalul s-a transformat în academie menită și obligată să consemneze realitatea evidentă a păpușii ce-și cere dreptul la majorat șl universalitate, Iar diferitele spectacole ne-au dovedit că de astă dată e vorba de o adevărată olimpiadă a grației, fumusețll spiritului, umorului și subtilităţii unei arte deosebit de complexe fi de adîncl.

Și s-au născut, desigur, o serie întreagă de întrebări; cum se explică filozofic șl social formidabila carieră a unei arte ce pînă acum douăzeci de ani era abia o modesti șl folclorică cenușăreasă a teatrului major? Fiindcă a devenit evident — șl festivalul acesta

a dovedit din plin această realitate — teatrul de păpuși, azi, în Europa și în toate celelalte continente (dar mai ales în țările socialiste unde are un statut cultural și educativ recunoscut) poate să pretindă legitimarea ei ca factor de cultură, avînd o structură, un stil, o finalitate artistică independentă, tot atît de expresivă și de « intelectuală » ca orice artă consacrată de istorie, muzee șl teoreticieni.

Ca să înțelegem această pretenție e nevoie de cîteva premîze. Majoritatea celor care au gîndit și au formulat păreri despre acest fenomen au considerat că « păpușa » ca materie și simbol reprezintă un « simptom » al unei anumite faze prin care trece cultura epocii noastre. Deși ea a apărut odată cu omul, ca obiect magic, ca sculptură primitivă, ca jucărie pentru copil sau ca actor în bîlclurl naive șl primitive, a țîșnlt spre expresie majoră, spre valoare estetică» abia în cursul generației noastre, Acest fenomen trebuie să ne dea do gîndit. Pdpușa nu este un alter-ego material el omului i cl un alter-ego spiritual al omenescului, Păpușa nu c materie animată; cl este material devenit materie, materie devenită formă, formă devenită vie șl în ultimă Instanță capabilă de expresie afectivă sau Intelectuală, Creația unei păpuși este o ontoge-nexă estetică ce recapitulează sugestiv toată filo-geneza voinței șl fanteziei omenești în mișcare și
488
evoluție. Odată născută, păpușa primește independență, sforile prin care se leagă de cel rămas în umbră nu semnifică dependența sa de om, ci identificarea sa cu o idee, cu o lacrimă, cu o bucurie omenească ce trebuie spusă și comunicată simplu și pe Înțelesul tuturor.

Ca orice fenomen de cultură, apărută impetuos și categoric la o răscruce a societății umane în marș și luptă, păpușa e capabilă de mari sinteze : trecînd de la artizanat la artă, păpușa a devenit operă plastică în care culoarea, forma și volumul sculptural îșl dau mîna; trecînd de la nemișcare la mișcare, păpușa pretinde muzică, dans, grație și elevare ; depășind sfera primitivă a teatrelor din bîlciuri, păpușa de azi pretinde un spațiu scenografic gîndit și rellzat în conformitate cu stilul și drama sa personală, pretinde cuvînt, culoare, lumină, recuzită, figurație etc. lată
cum, prin cîteva salturi calitative plastice, muzica și poezia sînt obligate a se sintetiza într-un spectacol în care fiecare cedînd din autonomia sa, realizează o unitate artistică nouă și originală. Cunosc foarte multe încercări de a se traduce muzica în poezie sau culoare; culoarea în sunet și cuvînt ; cuvintul în formă sau melodie. Dar sinteza care reușește în teatrul de păpuși (nu întotdeauna; procedeele de dozare încă nu sînt prea bine puse la punct) este totuși miraculoasă. Astăzi, teatrul de păpuși poate aborda cu mijloace proprii toate problemele teatrului major: drama, tragedia, comedia. Poate realiza o poezie lirică, un dans expresiv, o bufonerie del'Arte ; poate face clownerie de circ, vodevil Ironic, poate satiriza orice ; poate reda gînduri filozofice, mituri străvechi, drame actuale, poate să exprime tot omenescul avînd uneori chiar Ironice Ieșiri față de defectele
oamenilor. Păpușa e o lume, e o demiurgici realitate ; păpușa e o sinteză, o metaforă, poate deveni oriand un simbol al omenirii prinse între problemele majore ale civilizației și culturii sale.

Spun unii că Teatrul liric. Opera, este consecința descoperirii de către muzicieni a esenței teatrului de proză. Se poate. De multe ori confluența fericită între două arte a dar naștere unor hibrizi geniali — așa cum tot atît de muhe ori, diferitele amestecuri au eșuat în

kietsch-url lamentabile. în cazul teatrului de păpuşi» toţi cei care au asistat la spectacolele Festivalului precum şi la bogata expoziţie deschisă cu această ocazie, au fost unanim de acord că Teatrul de pdpuşi în formula sa modernă, actuala, este rezultatul categoric al descoperirii de catre artiştii piasticieni

489

Teatrul « Pantopuck and Violet j> din Londra - « Divertisment >
Teatrul de păpu'i din Albalulia – « Sus» tot тaл sus >
Compania Philippe Genty din Paris – « Le> Farfadets »
Teatrul de marionete din Stockholm – « Regele Ubu »

(pictori, sculptori, arhitecţi, scenografi, graficieni, etc.) o valenţelor expresive ale păpuşii, ca formă, mijloc, mişcare şi simbol. Mai mult decît atît : luînd În considerare evoluţia în spirală ascendentă a acestei arte, s-au riscat definiţii şi mai categorice. De pildă : « Teatrul de păpuşi este teatrul formelor plastice in mişcare » (Desiderio Szilagyi, director şi scenograf al Teatrului de păpuşi din Budapesta, membru a| UNIMA), sau «orice teatru în care actorii, decorul, acţiunea aparpn caracteristicilor artei plastice, este teatru de păpuşi » (prof. Harro Siegei, din R.F.G., membru UNIMA), Nu îndrăznim deocamdată o prea categorica luare de poziţie pe această linie. S-ar putea ca foarte curind, muzicienii şi llteraţii să încerce o revanşă, începînd o ofensivă din punctul lor de vedere împotriva hegemoniei prezente a plasticii. Un fapt e incontestabil ; aşa cum se prezintă azi teatrul de păpuşi, el este un spectacol în care suprematia o are vizibilitatea ; pictorul scenograf a ajuns factorul de prim rang, depăşind la mare distanţă atît pe regizor, cit şi pe autorul ideii sau dialogului, Fenomenul

este încă în curs, sîntem obligaţi să-l consemnăm în plin « statu-nascendi ».

E limpede – desenul animat ne-a dovedit-o – că dacă înşir alături, în succesiune, diferitele schiţe, poziţii pe care le crează un pictor despre un anume personaj, obţin filmul în mişcare al respectivei figuri, în desenul animat se mişcă conturul, caricatura – în-tr-un spaţiu şi un decor iluzoriu, fictiv. Dacă construiesc o păpuşă, am posibilitatea tehnică şi dinamică, ca această operă picturală – sculpturală să-mi poată desfăşura prin mişcare tipică toate valenţele ei apriorice. Păpuşa e o operă caleidoscopica, dinamoscopică ; ea mă poate elibera de static, de ramă, de soclu. Ea vine să-mi ofere în locul axelor fixe ale spaţiului şl timpului îngheţat, un spaţiu şi un timp muzical şl ideatlv. Nimeni nu neagă azi că picturile vibrează şl cîntă; că sculpturile vorbesc şl se mişcă. Dar e o mare diferenţă între Iluzie şl realitate; între metafora spirituală a mişcării Interne şl mişcarea, schimbarea reală. Curios paradox: o lungă contemplare a unul tablou ţl-l dizolvă în poezie, muzică sau dramă.

O atentă şi total dăruită contemplare a unui spectacol de păpuşi, îţi lasă pînă la urmă senzaţia sincronică a unei expoziţii de tablouri făcute de un singur şi inspirat pictor.

Am putea risca o metaforă: spaţiul şi timpul sînt complimentare şi relative, aşa cum relativă mi se pare şi mişcarea artelor plastice. Trăim o epocă de tumultoase schimbări, căutări, experienţe. Ceea ce e inovaţie azi (în artă, mai ales), poate să fie modă mîine şi poate deveni manieră desuetă poimîine. Arta plastică a părăsit severa şi bătrîneasca tutelă a anatomiei şi naturii ca atare: şi-a descoperit alte lumi» alte legi, alte idealuri. Din înălţimile cosmice ale spaţiului infinit, pînă în sferele ciudate ale atomului sau celulei organice, raţiunea faustică a creatorilor caută drumul spre esenţă.

Nesfîrșitele formule de artă nu sînt decît răspunsuri metaforice la marea întrebare: Ce este esența lumii? Ce este materia? Cine sînt eu?
(urmare fn paj. 523)

Modestia și discreția, o timiditate nativa, adesea insurmontabilă, sînt în mare parte cauza pentru care Max Arnold n-a pătruns în opinia publică, în gradul în care ar fi meritat. E totdeauna riscat și poate trece chiar ca o impertinență de prost gust, ca atunci cînd vorbim de un artist român să-l comparăm cu străinii contemporani și din aceeași categorie, rîdicînd tonul și împărțind epitetele elogioase cu prea multă dărnicie. Dar, în adevăr, nu cred că printre acuareliștii din vremea lui, chiar englezi, pentru care acest gen de artă înseamnează atît de mult, să fie vreunul care să întreacă, poate nici chiar să egaleze pe Arnold.

Viața Iul în tinerețe se cunoaște puțin. Cunoaștem mai bine porțiunea eî, din anii pe care i-a petrecut în București, trăită mai mult împreună cu cei care practicau atunci aceeași artă sau cei care îi cercetau și-i povesteau istoria. în acea vreme, tăcut din fire, el apărea uneori acolo unde se strîngeau confrații, mai totdeauna alături de soția sa, a cărei vitalitate, energie și dorință evidentă de a constitui un cerc de relații sociale, cu cei care ar fi putut ft utili, sau cel puțin prețuitorl ai artei soțului său, erau proverbiale. Tot așa de proverbială era și grija aproape maternă pe care o purta soțului, de o sănătate delicată, grijă care apărea chiar atunci cînd se găseau în public» în ședințe amicale de cafenea, printre artiști. în timpul vizitării unei expoziții, sau, pentru mai rari prieteni, în apartamentul lor din str. Splru Haret. l-am întîlnit eu însumi de citeva ori șl mi-aduc aminte cu plăcere de conversația noastră în trei, căci doamna Arnold era totdeauna prezentă, și Intervențiile sale punctau energic unele afirmații privind datelo, caro avuseseră importanță în evoluția soțului său, aduceau precizlunl, căci memoria sa părea sau se pretindea a fi mai sigură decît cea a lui Arnold, completa spusele domoale ale acestuia, relative la una sau alta dintre lucrările sale, ori împrejurările în care fuseseră executate, o apreciere competentă și onestă asupra unui alt artist, formulată totdeauna cu o binevoitoare înțelegere, sau o informație interesantă, privind natura genului în care el însuși își făcuse numele cunoscut.

Ca să-l definesc pe Arnold cum merită, am vorbit de faimoșii acuareliști englezi. Cel mai celebru dintre ei, Turner, este un imens artist, poate cel mai mare pe care l-a produs genul acuarelei. în operele sale, ce ne uimește mai mult este felul cum el împarte lumina, participarea acestui element vital într-o compoziție, cu exploziile sale de o îndrăzneală irezistibilă, care fac din fiecare acuarelă a sa ceva în același timp plin de un mister dramatic, dar și de o veridicitate uimitoare, cum sînt mai ales interpretările celebre aduse din călătoria la Veneția. La Arnold, nota dominantă, cea care-l caracterizează și-l ridică cred, nu numai deasupra celor care la noi s-au servit de acuarelă — și ei sînt relativ numeroși și talentați — fie el chiar un Grigo-gorescu, este felul cum interpretează prezența aerului într-o compoziție, cum îl evocă, cum reușește să facă din el agentul dominant. La Arnold, aerul e răspindit de la un cap la altul al acuarelei, circulă, aproape îl simțim suflînd.

Dar Arnold a pictat și în ulei. Eu însumi posedam o natură moartă și un cap de evreu, ultimul adus dintr-o călătorie a sa, din Palestina sau de undeva din Orient, alături de cîteva peisaje, tot din aceste părți ale lumii, în natura moartă, de la un pictor care știe să aplice materia colorantă cu atîta precizie și atîta ușurință, și reușește întotdeauna s-o facă străvezie, ea este opacă, întunecată și greoaie, în contradicție cu marele
(urmare În pag. 524)
»
MAX ARNOLD : Cap de evreu — ulei
MAX ARNOLD: PeìS3j dìn Bakìc _ acuareli
MAX ARNOLD! Pod la Florența -acuarelì

Poți picta din instinct așa cum cînți din instinct, íãrã sã te învețe nimeni; dar nu poți compune o simfonie, Dacá un tablou este un concert, o mare frescă murala echivalează cu un oratoriu,
Dar care cioban presupune cã prin cele șase gãuri ale fluierului său ’ar putea trece, întreagă, partitura unui concert de Vivaldi? Sau care zugrav de bina se va gîndi că pe paleta lui s-au zămislit celestele acorduri ale V Nocivității » lui Piero della Francesca?
Tradiția naivilor, a picturii de Instinct îșl are farmecul el, e străveche. Dar cîți artiști mari de instinct cunoaștem ?
Legenda lui Henri Rousseau — le Douanier — e falsă- Desigur, acei comentatori al săi care îl considera un simplu naiv, un diletant dus de rnînă de instinct, au văzut studiile făcute pe natură care hau servit ca puncr de plecare pentru lucrările sale definitive.
194
Asimilînd limbajul impresionismului, practicîndu-l o vreme în pictura sa. Rousseau atingea nivelul unui Sisley sau Pissarro.
Cînd mai tîrzlu, ca și Cézanne și Seurat» înnobila acest bagaj Impresionist, transformînd impresia fugara în certitudine» el reda în mod surprinzător picturii europene sensul și marea soliditate a stilului.
Studiul modelat Impresionist în fața naturii era puternic Interpretat în atelier șl turnat, am putea spune, în material definitiv. Schița devenea marmură.
Este de a|uns sâ ne glndim la femeia culcată pe nisip în deșert. (« La bohémienne endormie»)* pe care o adulmecă leul sub discul lunar, sau la acea « Venus » neagră protejată de hățișurile stilizate ale junglei.
Prin această transpunere, impresia este eliminata din peisajele sale. Pictura sa participă la acea lumină ^alâ șl clară a unor primitivi Italieni șl flamanzi.
Și, poate că într-un anume mod. « naivitatea.s reprezentărilor sale a jucat rolul de corectiv necesar ai convenției academice clasice, perpetuate în secolul al XlX-lea, în pofida romantismului, și impresionismului.
Printre cei care au comentat arta lui Douanier Rousseau menționam pe Wilhelm Uhde — care ьa cunoscut m 1907 și a scris prima monografìe despre el — șl pe eseistul și romancierul Jean Cassou.
Uhde în lucrarea «Cinci maeștri primitivi : Rousseau» Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine » spune:. . -« Acești artiști posedă harul de a crea dintr-o neînsemnată banalitate mari emoții, dintr-o sărăcie exterioară o bogăție interioară », dar, adaugă el, « producția lor artistică nu este diminuată de raptul că ea a fost reah:ată pe pîniăcu ajutorul unor mîini stìngale...». Ht Л ’M<Hıíí Cu in Hìwra

SEU RAT : La Grande jatte (detaliu) — ulei
HEЫE1 ROUSSEAU: M al aко ff, seilpïi de telegraf — ulei
HENRI ROUSSEAU; Studiu pentru Maiakoff, stîlpii de telegraf
Poate fi însă vorba de « mîini stîngace » în cazul lui Douanier Rousseau? Nu presupunem că această expresie c folosită ca o metaforă, Uhde se referă efectiv la stîngăcia meșteșugului. Dar dacă putem vorbi de o stîngdcie în înțelesul naivității, aceasta nu s-ar putea referi decît la modalitatea de a-și imagina scenele și nicidecum la meșteșug care este — am putea spune — la Douanier Rousseau, desăvîrșlt: nu atîtsub aspectul artizanal cit al procedeului estetic. Cei care practică pictura, înțeleg mai bine acest lucru.
Cassou, în ampla sa lucrare « Panorama artelor plastice contemporane» declară: «Am remarcat în producția artistică a timpului nostru, prezența unei creații instinctive care nu se fundează pe nici o învățaturi. Această problema s-a pus în modul cel mai expres în cazul lui Henri Rousseau denumit Douanier Rousseau. . . » care, după părerea autorului, a trăit « in simplitatea sa ca într-o stare de somn fără a cunoaște nimic din lumea înconjurătoare și fără a avea
putința să o cunoască... ». larcînd Cassou îl recunoaște ca pe « unul din maeștrii artei franceze, azi la Louvre » se avîntă afirmînd că « cea mai frumoasă pictură poate fi făcută de un ignorant și în afară de căile trasate. . . ».
Referindu-se la corespondența picturii sale cu cea a primitivilor prerenascentiști, afirma că lucrările sale « au fost executate cu aceeași conștiință, minuțiozitate și în același spirit ».
Dar, se impune întrebarea, poate fi considerată pictura acestor primitivi produsul unor ignoranți? Se pare că autorul însuși se îndoiește de acest lucru, cînd, referindu-se la această corespondență, precizează: «Publicul... vorbește de stîngăcie : este un cuvînt care nu înseamnă nimic pentru noi care sîntem astăzi convinși că orice stil afectează unele disproporții și unele maniere, nu pentru că artistul nu a știut să facă altfel, ci pentru că nu putea să nu vrea să facă astfel, »
Poate fi vorba de ignoranță în arta lui Douanie» Rousseau, de o « creație instinctivă care nu se bazează pe nici o învățătură », cînd chiar autorul recunoaște caracterul voit al acestei arte și mai ales cînd știm în ce măsură Rousseau a asimilat experiența impresionistă în creația sa odată cu marea lecție a muzeelor?
Din acest punct de vedere, aceste texte arunca o lumină falsă asupra marelui pictor Douanier Rousseau, întreținînd o legendă eronată.
Van Gogh, pentru a ne referi la încă un exemplu, a fost și este considerat un mare instinctiv. Dar după publicarea scrisorilor sale, mai ales a celor adresate fratelui său Théo, cu greu i s-ar mai putea explica opera ca un produs singular al instinctului.
Cu o fervoare gravă pentru cultură I, cercetător și teoretician al sensurilor picturii, el este în primul
1 « Pentru a numi o pasiune între altele» ara o casrcce mai mult sau mai puțin irezistibilă pentru cărți și am nevoie ce a mă instrui continuu, de a studia. . · > (scrisoarea carre Théo din iulie 1830, Borinaga)
HENRI ROUSSEAU: Moara din Alfort - wf«j
rînd un gînditor umanist și unul din precursorii acelei depășiri în evoluția culorii care aparține încă viitorului.

Dominat de culoare, dar dominîndu-l lucid complicatul aparat, a știut să supună pasiunea metodei, iacînd să emane din retortele disciplinei, o flacără de o dramatică exuberanță»

Textele care îi însoțesc și îi explică lucrările fac parte integrantă din opera sa, fiind ele însele mesaje tulburătoare ale unei patetice conștiințe. Pictînd portretul unui prieten, Vincent îi mărturisea fratelui său Théo: «Vreau să pun în tablou prețuirea și dragostea ce i-o port. Ca să încep, îl voi picta așa cum este, cit voi putea mai asemănător. Dar tabloul nu e sfîrșit. Pentru a-l termina voi proceda ca un colorist arbitrar. . . în spatele capului, în loc de a picta banalul perete al unui apartament meschin, voi picta infinitul, punînd un fond simplu din albastrul cel mai generos, cel mai intens pe care îl pot obține și prin această
simplă asociere, capul blond luminat, pe acest fond albastru intens va produce efectul misterios al unui astru în azurul profund ».

Creatăîn numai zece ani, opera sa constituie rodul unei elaborări în care pasiunea, inteligența, cultura și metoda, rațiunea și disciplina severă au dat instinctului strălucirea șî dimensiunile geniului. Instinctul în artă, rezumat la sine însuși, posedînd energii virtual nelimitate, nu poate depăși, necultivat, barierele improvizației. Impuls impalpabil al afectului, el nu se poate concretiza în obiectul material al lucrării de artă, necatalizat de ceea ce numim cultură plastică, gîndire, într-un cuvînt știința picturii. Un mare instinct de pictor, lipsit de putința de a se exprima, erupe necontrolat, dînd naștere unui lucru fragmentar și incomplet, compromis de la început de fragilitate
fizică și estetică. El are nevoie de o tehnică pe măsura dimensiei sale. Și nici atunci, forțele rațiunii și inteligenței nu-i vor putea struni voința impetuoasă și anarhică, decît prin efortul concentrat al meditației și al elaborării.

« .. .Marilegenii rareori au improvizat. A improviza, cu alte cuvinte a schița și a sfîrși deodată, dintr-o răsuflare, ar însemna pentru un muritor să vorbească limba zeilor ca pe limba sa de toate zilele. Ceea ce am putea numi improvizație la pictor, ar fi rapiditatea execuției fără retușuri și fără reveniri; dar fără eboș, fără un ebos savant si calculat în vederea încheierii
•
definitive, acest tur de forță ar fi imposibil, chiar pentru un artist ca Tintoretto, care trece printre cei mai rapizi pictori, și chiar pentru Rubens însuși» (Delacroix).

furmare in 525)

HENRI ROUSSEAU* Studiu pentru
< Moara din Al fort &

însă cu îndrăzneală armonizate, ne vorbesc despre sensibilitatea cromatică a iconarului. Stabilirea lui Savu în Laz este probabil anterioară anului 1800, caci la 1802 se naște acolo Simien Poienaru, fiu după unii, nepot după alții, al lui Savu Zugravul. Simion Poienaru (sau Simion Zugrav în Laz, cum obișnuia să semneze), a deprins meseria de tînăr, stăpînind — înainte de douăzeci de ani — un desen precis și un colorit care presupune serioase cunoștințe. Un « Sfînt Nicolae», semnat și datat 1821 în Laz (aflat în colecția luliana Dancu), învederează aceste calități. Este cea mai timpurie datare cunoscută în activitatea lui Simion, care împlinise pe atunci nouăsprezece ani. Ca și tatăl (sau unchiul său), Simion pictează în disciplina erminiilor, în stilul iconografiei bizantine. Mai tirziu, Simion avea să-și afirme independența și originalitatea, simpiificînd desenul sau compoziția,

accen-tuînd elementele florale de decor și cadru. Personajele își pierd rigiditatea, veșmintele sînt mai puțin somptuoase. Pe măsură ce Simion înainta în stăpînirea meșteșugului, cîșttga în varietate tematică. Faima numelui său răspîndindu-se în întreaga zonă a Marginimi! Sibiului, Sirnion este chemat în 1827 să zugrăvească interiorul unui osuariu construit din lemn, în preajma bisericii din satul Jina. Avînd ca suport pînza, pictura acestei mici capele, înfățișînd portrete și compoziții, este organizată în casete de dimensiuni variate. Simion va ataca compoziția și în pictura pe sticlă, reușind adesea să facă lucrări de un înalt prestigiu artistic, ca de pildă « învierea », datată 1837, în care scena centrală, încadrată de 13 casete mici, dispuse în chenar, ilustrează momente din viața lui Isus. Caracteristic în icoanele lui Sirnion sînt ochii pe care supradimensionîndu-i, obținea efecte de o expresivitate dominantă.

Simion a trăit și a lucrat pînă în 1872. Două icoane semnate de el în 1329, aparținînd Muzeului regional Sebeș și muzeului sătesc din Poiana, au figurat printre piesele de rezistență ale expoziției organizată în 1965 in trei țări din Occident,

Zugravul Simion Po'enaru a avut trei feciori î Toma, Ion și Ilie, Primul din ei, Toma Poienaru nu obișnuia să-și semneze icoanele, așa îneît Identificarea lor este extrem de dificilă. Se pare însă că el era iscusit în rnînuirea desenului și înzestrat cu un remarcabil simț al culorii. în catalogul expoziției, recent deschisă în străinătate, trei icoane datate 1840, 1841 și « mijlocul secolului al XlX-lea », aparținînd Muzeului Brukenthal, sînt atribuite Iul Toma Poienaru. Această atribuire o socotim eronată, cel puțin în ce

500

privește anii 1840 și 1841, întrucît la acele date Toma avea o vîrstă fragedă (8,9 ani) și este greu de admis ca el să fi atins măiestria pe care o reclamă calitatea artistică a celor două piese din colecția Muzeului Brukenthal.

Toma se mai îndeletnicea și cu sculptura în lemn, realizînd diferite simboluri și obiecte de cult, rame ornamentate cu brîie și destinate icoanelor pe sticlă. înzestrat cu bunăvoința de a transmite mes-

Я *

teșugul, Toma a format un tînăr consătean, pe Ion al Măriutii care — continuînd învățătura din sat la я >

un meșter din Viena — a zugrăvit înainte de 1900 biserica din Laz. în plină desfășurare a talentului său, Toma Poienaru se stinge din viață la 42 de ani.

Fratele său ion Poienaru (1838 — 1903) n-a izbutit să stăpînească meseria la nivelul înaintașilor săi. El s-a mărginit, mai mult, să-și ajute frații la operațiile auxiliare, pictînd — în același timp — cruci de lemn, în schimb, al treilea fiu al lui Simion, //ie Poienaru s-a afirmat ca un prodigios talent, lăsînd un impresionant număr de icoane, lucrate cu pasiune pentru detalii și ornamente, în culori vii, cu un deosebit simț al compoziției. Cei 78 de ani ai vieții i-au îngăduit să-și rafineze desenul și să-și acorde armonios paleta. Ilie a pictat și pe lemn, metal și pînză. Casa în care s-a născut și a trăit se mai află în comuna Laz, la nr. 74. Pe frontonul ei sînt pictați îngeri, simboluri și elemente decorative. O inscripție de pe acest fronton indică anul 1891, cînd Ilie i-a făcut ultima reparație. Peste drum de casă, în cimitir, sub o masivă și impunătoare cruce de piatră, se află mormîntul lui Ilie și al soției sale, Maria.

Acest zugrav, din a treia generație a iconarilor poienăreni (1839—1917), a evoluat față de tatăl și de bunicul său, umanizînd personajele

evangheliei, înlocuind chipurile solemne sau rigide ale sfinților, cu figuri întîlnlte în viață. O « Maică », datată 1876. ne relevă acest pas către interpretare, trăsăturile fizlonomice ale personajelor biblice fiind inspirate din tipologia țărănească locală. Sfinții Dumitru și Nicolae, zugrăviți către sfîrșitul veacului, nu mai păstrează decît în atribute recomandările erminiilor. Linia acestui meșter este moale și grațioasa, iar coloritul, plin de vitalitate, apare adesea somptuos ; negrul folosit cu economie reușește să valorifice culorile calde. Farmecul desenului este accentuat, îndeobște, de albastrul vibrant al fondului. încadrat de ghirlande florale multicolore. Chenarele florale, cu vii efecte decorative, sînt caracteristice pentru acest iconar : un exemplu caracteristic este « Cina cea de taină »
ILIE POIENARU II: Sf. ilie
PARTENIE POIENARU (atribuie Iui): Adam și
ILIE POIENARU: Maica Domnului jalnici
semnată și datată de Iile Polenaru la 1897, Predilecția xugravulul pentru decorația florală exprimă dragostea meșterului pentru natură.
In a patra generație a Polonarllor se înscriu fiii lui, Ion șl Iile, Ion a avut un singur fiu, Aron Polenaru (1861—1921), care, deși orb do un ochi, nu s-a îndepărtat de la meseria tatălui, bunicului șl străbunicului său. In munca sa do atelier, Aron era ajutat do tînărul Aurel Rodian care — pînă în 1938 — pictează într-un stil personal, simplificat ca desen șl foarte decorativ, Aron nu depășește linia do mijloc a picturii Polonarllor. FIII lui Iile Polenaru, Partente șl Iile (pe caro îl vom numi Iile II pentru a nu-l confunda cu părintele său) vor continua și el meseria. De la Par ionio Polenaru (1871—1921) nu se cunosc proa multo lucrări semnate, Din pictura sa do tinerețe rezultă c& nu avea o siguranță a liniei, nu obținea expresivitatea cerută de subiect, nu avea știința compoziției. Nefericite supra-
punerl de planuri și fărâmițări nemotivate de personaje apar, de exemplu, în scena unei « Intrări în biserică », semnată de Partenie în 1892. Ca și tatăl său Iile, el folosea un strălucitor fond de cobalt, încadrat de ornamente florale, dar frecventele stîn-găcll în desen și o neglijență pentru finisaj, scad valoarea picturii sale față de a tatălui său. Un asemenea exemplar, o «Judecată de apoi», datată 1890, se păstrează în colecția Muzeului Brukenthal.
Ilio Polenaru II s-a născut în 1883 șl supraviețuiește fratelui său Partenie. în 1964, cînd l-am vizitat în Laz, lile II locuia cu fiica sa Maria (măritată Diac) în casa cu nr. 72, de pe ulița marc a satului, în preajma casei bătrîncștl, unde se născuse cu 81 de ani în urmă.
La vîrsta de 22 de ani lile II a zugrăvit, în 1905, Interiorul bisericii din satul Blnțlțl, fiind ajutat — cîteodată — do Aurel Vlalcu, născut în acest sat și de aceeași vîrstă cu Iconarul, (Actualmente satul
se numește Aurel Vlaicu). Fire aventuroasă, llîe li a emigrat în America, stabilindu-se într-o localitate de lîngă Ohio. Vreme de cinci ani, cît și-a încercat norocul și puterile acolo. Ilie II a practicat diverse meserii, inclusiv aceea de bază, pictînd steaguri și prapuri pentru procesiunile bisericilor ortodoxe, întors în satul natal, după o grea experiență de viață, Ilie II și-a întemeiat o gospodărie, împletind meșteșugul picturii cu cel de lucrător « țapinar », pe rîul Frumoasa.
Din căsătorie s-au născut trei fiice din care două sînt în viață. Maria Poienaru s-a născut în 1923 și este ultima ramură a pictorilor

Poienărenl. Crescută în altă concepție de viață. Maria a încercat și pictura de șevalet, pictînd flori,
Ilie II lucra cu mare ușurință ; în lunile de iarnă, cîte șase icoane pe sticlă săptămînal. Cîteodată picta șl pe lemn, « Formele » le așternea mai întîi pe hîrte.
501

ceea ce constituía izvcdul original. Uneori se folosea de izvoace vechi. « Fărburile » le prepara singur, sau e cumpăra din tirg Grundul pentru pictura pe lemn îl obținea din praf de piatră calcaroasă, arsă în foc cu clei și albuș de ou. Pe sticlă picta cu praf de negru, cu galben, zinkweiss, cocleală și vinețeală. Aceste culori, dizolvate în puțin clei și gălbenuș de ou. dădeau — prin amestecuri — multiple tonuri și ruanțe. Foița de aur o aplica pe sticlă, după ce aceasta, în prealabil, fusese unsă cu «firnais ». Cleiul folosit era acela de tîmplârie. Pensulele le procura din comerț sau și le confecționa din păr aspru de pisică, băgat în pană de gkcă. Ramele erau ori simple, ori ornamentate cu bnie în formă de torsada, « cusute » sau scul pute.
Pe unele icoane pictate de lile II in tinerețe, apare tricolorul romănesc pe benzile verticale ce alcătuiesc fundalul portretelor. Acest element nou în cromatica icoanei arată atitudinea patriotică a iconarului în timpul dominației habuburglce
★
Pictura pe sticlă din Laz se poate diviza în trei mari grupe: a) pictura după icoanele pe lemn çl ermlnii, în stil bizantin, a primilor Iconar! (Șavu și Simion în tinerețe) : b) pictura după ermlnll, cu intro
ducerea elementelor laice, inspirate din viață, cu fond aplicat din foiță de metal argintat foarte subțire simplu sau cu tapet de puncte colorate sau steluțe; c) pictura după erminii, cu elemente laice, avînd fond albastru în diferite nuanțe. Cu excepția picturii din perioada « bizantină », pictura din Laz are, în genere, caracterul ilustrației de carte, deoseblndu-se prin aceasta de tot restul picturii pe sticlă din Ardeal. Personajele nu sînt văzute larg, nici pictural, ca la Nicula, ci Ilustrativ, caligrafic. Linia nu folosește grosimi variate, nu valorează conturul, ca meșterii din Nicula sau din Maramureș, ci este egală și lipsită de expresie. Compozițiile sînt narative, iconarii acordînd detaliilor șl atributelor același interes ca șl clementelor principale ale compoziției. Veșmintele în pictura Lazului, sînt deosebit de bogate șl prețioasa. Ele apar, în toate epocile, ornamentavo cu broderii complicate șl aplicații de pietre prețioase, redate naturalist. Aceasta este încă o caracteristică a picturii centrului din Laz, — spre deosebire de alte mentre (Nicula, Maramureș) unde sînt doar sugerate.
Apariția fondului de foiță din metal subțire aplicat se explică prin apariția xilogravurilor (negre șl colorate) din HSșdate șl altele de proveniență catolică, care făceau concurență Icoanelor pe sticlă, Simplificarea coloritului la Icoana ducea la o economie
de timp și reducere de cost. Icoanele cu acest fond au un pronunțat caracter grafic, ele patín J fi considerate ca un capitol aparte în istoria acestei picturi populare. Avem dovezi că încă dî.i primele decenii ale veacului trecut, tehnica foiței de metal era folosită în Laz. Chiar și Simion Poîenaru lucra cî te o data în acest fel, cum rezultă dintr-o «Judecata de apoi » semnată de el la 1845, sau dlntr-o « înviere cu prăz-nicar » datată 1841, probabil de același meșter, exigențele pentru culoare sporind însă, meșterii din Lax se întorc la

ea către sfîrșicul secolului, pentru a nu o mai abandona, pînă Ia finele ciclului lor productiv. Spre sfîrșitul activității iconarilor din Laz, adică în primele doua decenii ale veacului nostru» interesul pentru culoare se dezvoltă substanțial.
Familia Poîenaru a dat centrului din Laz nouă piccoli iconari. Pictura acestui centru, pornita de la iconografia bizantină, lipsită chiar dintru început de seducătoarele naivități ale Nlculel, neinfluențată de pictura pe sticlă catolică (slovacă sau austriacă)» șl»a format un stil cu valori estetice originale, ceea c<ft justifică pe deplin interesul larg pe care I a suscitat în timp. Faima meșterilor Poienarl este încă vie în satele de erigine.
Fotografiile au fost nulitate da Mircea luga — Sibiu si Florin Dragu.
502
ILIE POIENARU: Duminica Floriilor
ILIE POIENARU; Cina cea de tain*
Centrul de iconari din Laz : Maica Domnului implritiți
PRIVIREA ÎN EVOLUȚIA PORTRETULUI DE LA RENAȘlERE ÎNCOACE
N. ARGINTESCU-AMZA
ALSREGHT DÜRER: A=_-^erzr^. —
HEMUNG : Oed aз szgzæ — e*á
RUBENS: răíLris. ce fesca — dei
Titlul de mai sus vestește cîteva consideratili portretului în picturi de ia Ren aptere si □re-Reroștere încoace. Va f» vorba ce privirea celui portretizat ;
acesta însă nu-și îndreaptă privirea îndeobște asupra celui ce-í executa portretul; acest lucru a fost, se pare, din capul locului ce ta sine înțeles. Din clipa în care
portretul a ajuns ta un anumit rafinament de expre-
sivitate figurativa. moment de La care pcr.ee vorbi de portretul ce autentica rafinare plisc că, portretă-
zațul nu privește către cel
re îl studiază pentru aJ
a reprezenta » phstkește. Problemă psihologici deci; mai exact, de psihologe sociala; car care
ne poate revela o sene de semnificații vădite astăzi. Astăzi. In arta nefig ura tivi a Occidentului portretul nu mai există nici măcar ta < pictorii duminicali ». Nu știm mei mior daci mai persista încercări de autoportret ; probabil insă ci doar fa începători si la neprofesioniști. Așadar, extraordinara evoluție

a artei fotografice. în primul rînd — căci mai sînt și alte motive, fără îndoială — a dat la o parte, ba chiar a eliminat total arta portretului și a autoportretului, făcînd din asemenea preocupări, un lucru extrem de rar astăzi, și într-o bună măsură compromițător, tainic, de nemărturisit. Are oare vreo legătură acest lucru cu osîndirea socială a exceselor narcisice, cu blamarea exageratei preocupări de sine, cu egocentrismul mai mult sau mai puțin morbid, cu și fără substrate egoiste — de la Jean-Jacques Rousseau la Amiel etc., — cu hipertrofia orgoliului ori a Introspecției lucide numită de Stendhal egotism? Credem că nu. Condamnarea portretului și autoportretului survine ca o consecință intrinsecă, implicită, a izbinzii non-figuracivului, a creșterii dezgustului sau cel puțin dezinteresului față de realitatea cît decît V obiectivi », față de imaginile « lumii dinaiara noastră ».

« Ce este arta, prea scumpe domn ? » întreba Balzac, și răspundea; «Este natură concentrată ».
Dar realismul de extremă concentrare și de extremă
forță de observație amănunțita al unui Cehov, Tolstoï sau Flaubert aparține unei epoci «depășite». Realismul mai larg, mai cuprinzător, mai « teoretic » al unui Balzac nu mai «corespunde » nici el, totuși. Proust șl Joyce sînt foarte mari observatori, dar ei transpun realitatea pînă la halucinant șl oniric, la
ultimul, cam în măsura în care o transpune, în unele ipostaze, Picasso și mal ales Paul Klee. Este vorba
deci despre o esențialitate do alt ordin. Portretele șl autoportretele nemțești, gen Otto Dix sau Max
eckmann, transpuse în volume solida, aproximativ
geomctrlzate, antitetice fața de Cézanne dar totuși pornind de la acesta prin « concordia opposltorum » — nu au urmă de « sentiment ». Există în substrat,
probabil, șl critica revendicărilor sufletești violente,
brutale, revoluționare, dintre cele două războaie. Chiar autoportretul unui Matisse din 1927 (astăzi la Copenhaga) — autoportretul unui pictor care vroia să facă « o artă confortabilă ca un fotoliu » — este dramatic, protestatar, scrutător și, se poate spune, profetic. Citeva linii schițează în jurul umerilor niște falduri, istoricește atemporale, iar cele cîteva dungi întunecate ar putea fi și de togă și de maiou marinăresc sfîșiat. Barba neagră urcînd de-a lungul feței, mustața sumbră și puternică, fruntea cheală înainte de vreme. întregesc acest portret revelator. Substanța lui umană pornește, fără îndoială, din autoportretele lui Van Gogh, mai ales din cel ceva mal tînăr, cu barbă și mustață mai bogate (Detroit, S.U.A.); spre deosebire de cel aflat la München, care nu depășește pilozitatea unei figuri foarte nerase, sau de cel care se află în colecția nepotului lui Van Gogh, Inginerul cu același nume, — portret pe care
505
ham putut vedea acum un sfert de veac și mai bine în Olanda. Dar în toate, intensitatea prodigioasă a privirii stă la temelia expresivității interogative din autoportretul lui Matisse de care vorbeam, oarecum echilibrat în construcție prin viziunea autoportretelor lui Cézanne.
Acestea (ale lui Cézanne), sînt poate printre cele mai revelatoare confesiuni de «sfîrșit de ciclu» estetic, de la Rembrandt încoace — lucru pe care nu-1 putem nici măcar schița aci, pentru a justifica afirmarea. Căci de la portretul tipic balzacian al lui Cézanne din 1373, care înfățișează fizionomia unui meridional, parcă fermier sudamerican, cu largi favoriți negri, pălărie de luminozitate solară cu boruri vaste și privirea doar atentă, — pînă la autoportretul complet chei, foarte tardiv (aflat la Paris, fosta col. Pellerin). drumul de contemplație filozofică din ce în ce mai profundă și mterogativ-dezamăgită, este destul de lung. Ceea ce este interesant însă pentru problema noastră și semnificațiile ei caracterologice este faptul ca în portretul lui Matisse din 1927 sîntem foarte aproape de tensiunea patetică, neexaltată totuși, dar dramatică — și ca accent sufletesc și ca manieră de punere în pagină, de distribuire a umbrei și luminii, și de conturare cu sugestii de vitraliu straniu — dintr-o mare parte a lucrărilor lui Rouault.
In lupta pentru păstrarea unui anumit coeficient figurativ care se dă în cadrele umanismului socialist, ademenea implicații psihologice legate de portret și de autoportret ni se par de o mare însemnătate.

Pierderea totală a unor asemenea « semne » de adinca reveiație sufletească — așa cum « semnele » de « strictă » picturalitate sînt de o nebănuită complexitate psihologică, total neanalizate încă științific, — o asemenea pierdere, socotim noi, ar însemna poate un iei de catastrofă. De aceea încercăm să-l consemnăm avatarurile, surprlnzînu în prezent ce subsista încă din aria de rezonanță, de secretă reverberație psihică,
de pîlpîire morală, legîndu-le de cîteva momente din trecutul evolutiv al picturii.
Mesajul privirii umane nu poate dispărea din preocupările artei. Așa cum « le sourire est le propre de l'homme », în aspectele parțial figurative ale plasticii actuale, obsesia secretă — din ce în ce mai secretă însă — a mesajului privirii, stăruie încă.
Leonardo da Vinci spusese, ca o recomandare expresă: «înainte de orice, oglinda! Privitul în oglindă este profesorul nostru ». Sîntem desigur foarte departe astăzi de studiul în oglindă, dar să nu uităm că Cézanne — din care purced mai toate principiile cu adevărat creatoare ale picturii moderne — nu obosea să repete că nu ne putem despărți de «motivul» din natură: «toujours sur le motif». Și de nenumărate ori ne-aт îngăduit și noi să repetăm că, oricît am transpune de liber, o imagine, substratul ei structural, principiile ei de articulare valabilă, aparent oricît de liberă, «transpunerea» la cei cu adevărat mari, ca Picasso, Klee și alti cîțiva, este legată de o extremă forță de percepere — sesizantă totuși — a legităților intime prin care sînt organizate obiectele din natură.
Relația dintre artist și public constituie una din problemele cele mai dezbătute și în Occident, și la noi. Ni se pare însă că relația aceasta tainică dintre privirea celui portretizat și cel care execută portretul poate fi o relație-chele, și că studiul acestei corelații intime poate fi revelator, într-o măsură oarecate, pentru evoluția artei moderne însăși. Este adevărat că, în arta modernă, chiar în cea parțial figurativă, deci cea nedogmatic. închistată în academism, năzuința fundamentală este de înnobilare prin transpunere decorativa Se anulează deci ultimele servituțl față de obiectul reprezentat, fio el chiar însuflețit, fie el chiar erou autentic sau creator de copleșitoare forță în domeniul artei sau culturii, Anularea tuturor survituțllor duce în chipul cel mai larg la nesocotirea
datelor « obiective », fie ele chiar și psihologice. Rămîn doar « esențele », valențele de tipizare, semnificațiile cît mai largi ale mesajului uman. Dar asta este o altă poveste — în termenii lui Kipling — și nu o putem atinge aci. Pentru psihologia « obiectivă » în artă, se folosește chiar un termen peiorativ și anume « psihologism », — desconsiderarea este însă aceeași și la cei care știu că psihologismul, în fond, înseamnă altceva și anume complezența exagerata în introspecție confortabil burgheză, de la Paul Bourget in literatură și Carriere în pictură, pînă la epigonii lor rătăciți pînă în zilele noastre. De aceea trebuie să încercăm o scurtă trecere în revistă a evoluției procesului — cît de cît controlabilă — încercînd să circumscriem rolul jucat de privirea omenească în portret și autoportret de la pre-Renastere încoace.
Expresivitatea privirii ca forță de revelație plastică, dincolo de semnificațiile social-psihologice curente, dincolo de orice implicații filozofice, închide probabil o asemenea lărgime de arie umană, o asemenea quin-tesență de « polivalențe » cu rezonanțe etice, estetice și chiar biologice secrete, — îneît prin ea însăși este cea mai puternica solie, directa sau simbolica» a figurativului, Nu putem

dezvolta acest lucru atic de crucial, pare-se, dar am vrea să amintim în zbuciumata luptă dintre figurativ și non-ftgurativr Ia Țuculescu, obsesia ochilor. împletire de suprema picturalitate, dar si de pitoresc, sublimat sau nu, ochii devin uneori ochi de păun și la Țuculescu — cu obsesii și de om de știință — șl în mentalitatea populară seculara sau milenară chiar. Fluturii cu ochi de păun și problema privirii l-au obsedat îndelung și pe Thomas Mann în « Dr. Fauscus » și aiurea, ca și pe atîția alti mari artiști,
Dar expresivitatea tipic non-literară, și, pe cit se poate, despsiholugizata, este o etapă relativ recenta în viziunea picturală europeană. Și portretistica antică față de extrema acuitate a portretului roman — și
507
»
гЧ
portretele de la Pompei sînt deficitare din punct de vedere « obiectiv ». De aceea frescele de la Pompei au stîrnlt entuziasmul viziunilor expresioniste, directe sau indirecte, din ultima jumătate de secol. Ca și «stilurile» vechii arte egiptene, ele au constituit surse de referință prestigioase pentru lupta împotriva exactității și izbînzile spiritului novator.
Renașterea, care imita principiile unei anumite « expresivități obiective » de sculptură propriu-zisă romană, și nu romanică, căci aceasta revine la o expresivitate mai liberă, să-i zicem tot pre-expre-sionistă, deși moderată, respectînd « normele » — în operele ei superioare evoluează în cadrele diverselor grade de « obiectivitate » elevată, ducînd spre clasicismul autentic, avînd ca suprem ideal « frumosul ideal », — ideal și deci peren. Aci, năzuința supremă este tocmai atingerea acestui «summum » care anulează « relativul » și asigură, în chip în același timp miraculos și firesc, obiectiv-organîc, maximum de perenitate estetică.
JON ANDREESCU; Autoportret - ului
N. N, TONITZAi Autoporcrot — ulei
PICASSO} Portretul doamnei Gertrude
Stoln — ulei
Se cuvine să amintim caracteristica observație făcută și anume că cele mai faimoase portrete din istoria picturii n-au fost făcute de portretiști strict specializați și prețui ți ca atare, ci de cei mai de seamă pictori ai secolelor trecute, începînd de la Van Eyck, Memling. Giorgione, Tintoretto, Goya, Manet, Cézanne etc., — oricît de sesizante ar fi capodoperele unor portretiști celebri ca Holbein sau Van Dyck.
Analiza privirii Mona Lisei ar necesita oarecare răgaz, pentru că a determinat un exces de admirație și excese de reprobare. Rémy de Gourmont pretinde că a fost cuprins de uluire în fața acestui tablou, pentru că rar văzuse expresie mai stupidă. Este sigur însă că expresia acestei priviri, încă mai enigmatică decît surîsul, este legată de complexele obsesii de cercetător enciclopedic, mai exact spus antropologic, ale lui Leonardo da Vinci, — preocupări totale esențelor ideale și perene, ale celor mal semnificative structuri «obiective ». Există în respectiva privire sublinierea
feminității, ochii fiind în chip foarte expresiv umbriți, în forma lor ușor migdalată ; dar ovalul feței și unduirea părului ascuns sub faldurile castanii ale horbotei ce cade pe umeri, sugerează totuși un anumit farmec foarte straniu, androginie poate. Atributele instinctuale sînt maximal reduse ; spiritualizarea este împinsă cît mai departe și pe linie umană și pe linie picturală.

Dimpotrivă, de o extremă feminitate este privirea splendidei plăsmuiri rubensiene din Galeria Națională de la Londra, cunoscută sub titlul « Le chapeau de Poil ». Aci găsim în privire, delicioasa jenă de a fl îndelung privită și studiată de executant, deși costumul este pompos, decolteul larg descoperă sînii pînă la jumătate, iar vasta pălărie de fetru acoperită de un enorm penaj, apără într-o oarecare măsură capul de excesul de luminozitate albăstruie, deoarece fundalul pare a fi o frîntură de cer albastru-verzui în cadrele unei grădini. E vorba de soția lui Rubens, Hélene Fourment, pictată în 1630, în culmea gloriei marelui pictor flamand. Fermecătorul rafinament al tonurilor anunță pe Watteau și pe Renoir. Sublimare a celei mai fremătătoare senzualități carnale, dar și picturale, — expresia privirii, prin complexitatea ei șovăielnică, grațioasă și dificil determinabilă psihologic, aduce cu privirea faimoșilor « Pierrots » de mai târziu ai unui Watteau: poezie cu nostalgii din « Embarquement pour Cythere », poezia unui Baudelaire din « Invitation au Voyage », în același timp vizualitate și vis, poezie devenită excesiv de familiară prin Verlaine, femininul, și epigonii lui.

Astfel, în evoluția picturii, portretul a împletit supremul meșteșug cu idealurile plastice și intelectuale ale diverselor epoci istorice, și cu adevărata distincție umană, cu noblețea sufletească tipică.

Dar semnalăm că portretizatul nu privește către artistul executant. Chiar în autoportret, meșteșugul

(urmare in pag. 526)

CĂRȚI Șl REVISTE DE ARTA

Acad. ANDREI OȚETEA: «RENAȘTEREA»*

AL. PALEOLOGO

În 1941, în plina dictaturi militato-fascista, în atmosfera de prostească insolență, Intoleranță și neomenie caracteristice unul asemenea regim, apărea o carte care însemna nu numai o chemare la cultură șl gîndlrc libera, un elogiu al umanismului, dar avea curajul să-și trateze tema în spiritul șl cu metoda materialismului Istoric: «Renașterea șl Reforma» de Andrei Oțetea, atunci profesor la Universitatea din lași.

Apariția recentă a volumului « Renașterea » nu e o simplă reeditare, ci o versiune nouă ce reprezintă. cum spune autorul în prefață: «o revenire la subiectul său de predilecție pe care, chiar absorbit de alte preocupări, nu l-a părăsit niciodată complet». Ținînd seama de cercetările din ultimul sfert de secol și de noile puncte de vedere în problema Renașterii, autorul șl-a amplificat lucrarea nu numai cu o bogată documentare, ci și cu o riguroasă, sistematică examinare a concluziilor și tezelor la care a ajuns Istoriografia burgheză, în special așa-numita « business history ώ (istoria particulară a întreprinderilor, pe baia registi clor și scriptelor rămase) șl anume că Renașterea nu a fost, așa cum s-a crezut, o epoci de avînt economic, ci una de regres șl depresiune. Știința marxistă demonstrează că aceasta nu i fost deck criza care afecta baza economică a claselor dominante în sistemul feudal, o « criză do creștere » a noii societății. Tendința reacționară de a discredita Renașterea s-a cristalizat în două forme. Una e cea de a îngloba Renașterea în evul mediu susțlnînd că elementele care o caracterizează existau deja cu mai multă adîncimo fl puritate în secolele XIII, XII «au XI. Elementele acestea ași-zls caracteristice sînt considerate singular, scoate din Interdependența

• CdHwo ȘiHnpficI, 0ucur<|tl, 196b

lor ; punîndu-se accentul numai pe unul sau cîteva, după nevoile tezei, sînt absolutizate și dilatate cu exces. Așa s-a ajuns a se nega pur și simplu Renașterea ca fenomen. E adevărat că un lung proces a precedat-o în cursul secolelor XI –XIV : dezvoltarea comerțului și manufacturii, producția de mărfuri, înlocuirea raporturilor personale și prestațiilor în natură prin raporturi bănești, mișcarea comunală care a dus la emanciparea orașelor. . . Manifestări de viață și de artă ca poezia goliardica, realismul sculpturii gotice, Individualismul și naturismul franciscan, mișcările antipontificale, operele unor Dante, Petrarca, Chau-cer, anunță libertatea de spirit și mentalitatea renascentistă. Dar nu e mai puțin adevărat că secolele XV și XVI transează violent asupra perioadelor anterioare . fenomenul Renașterii irupe în istorie și e databil ca atare cu aproximația legată de apariția lui într-o țară sau alta.
Pentru omul Renașterii, «Гип/vers est égal à sen vaste appétit » (Baudelaire). El sparge tiparele ordinii în care era circumscrisă viața Insului medieval. A spune cum s-a deschis acest apetit, cum s-a format tipul acesta uman șl cum s-au spart acele tipare, înseamnă a arăta cum s-a constituit baza noii societăți și s-au format statele moderne. Primele cinci capitole ale cărții tratează aceste chestiuni șl reprezintă principalul spor față do ediția din 1941 » Nuanțata aprofundare matorlallst-lstorică a fenomenului face din studiul dezvoltării factorilor soclal-occnoml:! al Renașterii o pasionantă șl fabuloasă Șchcrozadă : povestea mirifică u țcsătorlol, a băncilor, a tiparului, a mătăsii, a piperului șl aromatelor, a perlplurilor caro au străbătut oceanele șl au abordat lumi neștiute. Haosul luptelor Intestine șl al campaniilor din Italia Intră în strlnsa logică a unor complicate partide do șah.
în afară de tendința reacționară de a « алзха. » Renașterea, cum am văzut, alterîndu-i sensul și topind-o în evul mediu, cealaltă fermă de discreditare este atacul filozofic al gîndkorilor de formație teologizantă. Aceștia nu o falsifică, dar o repudiază ca rebeliune a omului contra ordinii transcendente ce-i conferă calitatea umană. Omul nu-și poate găsi finalitatea în sine însuși și deci antropocentrismul Renașterii nu ar fì deck o dezumanizare a individului. Teoriile acestea nu demonstrează nimic. A face, de pe pozițiile unor preferințe teoretice sau afective, procesul unui fenomen istoric determinat de factori obiectivi, ca Renașterea, Reforma sau revoluția, este irelevant. Profesorul Oțetea înlătură aceste teze prin simpla descriere și explicație genetică a fenomenului.
Antropocentrismul renascentist, efect al noilor relații care au scos individul din cadrele fixe ale societății feudale, își are corespondențele firești în artă: perspectiva. studiul anatomiei, pictura nudului și a portretului» caracterul somptuar și hedonist al arhitecturii laice etc. Autorul analizează aceste trăsături în mod minuțios, cu finețe și simț sigur de cunoscător competent, ti ecînd în revistă școlile, artiștii și operele. Acest efort ni se pare însă oarecum excesiv: îndemnat Je un scrupul științific» și nu mii puțin, cedînd pasiunii sale pentru arca Renașterii, autorul ajunge să dea aproape un Inventar comentat, care, in mod fatal, nu putea evita repetarea unor observații ce devin uneori lesne substituibile» Ilustrarea, prin cîteva exemple reprezentative, a marilor trăsături caracteristice, ar fi fost suficienta șl mai potrivită cu economia generală a acestei cărți de sinteză, gîndică unitar și desfășurat. Berenson a dat o galerie a pictorilor Renașterii ; Burckarhdc a

formulat cîteva mari intuiții de ordinul morfologiei culturale. Originalitatea cărții

profesorului Oțetea constă tocmai în ceea ce nu se găsește la aceștia: studiul interacțiunii și corelației factorilor istorici. De aceea este infinit regretabil că în această noua versiune a fost sacrificat remarcabilul capitol despre Reformă, din prima ediție, care demonstra în mod strălucit conexiunea originară a celor două fenomene, în ciuda contrastului lor aparent atît de tranșant subliniat de Nietzsche. Supremul elogiu adus unei cărți este discuția ; de aceea ne luăm îngăduința de a aduce în discuție cîteva puncte ale unei cărți de valoarea acesteia.
Afirmația că depresiunea provocată de pierderea suprematiei economice și independenței statelor italiene după pacea de la Cambra/ și deplasarea axei comerciale din Mediterana în Atlantic s-a exprimat în artă prin opere ca cea a lui Lorenzo Lotto și în genere prin apariția manierismului, e fără îndoială justă ca diagnostic general și poate și cu privire la artistul numit. Dar o translație atît de directă de la « bază » la «suprastructură» ni se pare puțin forțată, mai ales că în pasajul următor se declară că artistul ce exprima cel mai deplin acea stare de spirit c Tiritoretto, despre care autorul spune totuși, cu drept cuvînt, că este unul din pictorii cei mai originali ai Renașterii și că ceea ce conferă grandoare tuturor operelor lui e caracterul lor umanist (p. 415—416) De altfel, așa cum arată autorul, criza politico-economica a afectat mai puțin Republica venețiană, iar Lotto, venețian, e anterior cu o generație lui Tintoretto : declinul picturii italiene, deși evident pe termen lung, nu se vădește cronologic imediat.
Autorul consideră de asemeni barocul ca un fenomen al declinului și ÍI numește « o reacție împotriva tuturor elementelor constitutive ale Renașterii» fp.425), declarînd, de pildă, că partea a doua a operei Michelangelo nu mai aparține Renașterii, ci baro-
TiZIAN : Portretul lui Pietro Aretino — ulei
HANS HOLBEIN cel TÎNĂR: Erasmus — ulei
cului (p. 424). Punctul acesta de vedere, formulat de Wolfflin, care stabilește o opoziție intre Renaștere și baroc, ni se pare discutabil, nu numai pentru că reduce aria și durata Renașterii, dar și întrucît, după părerea noastră, nesocotește însuși spiritul filozofiei ei. Faptul că arta barocă rupe echilibrul clasic și operează o tranziție de la plastic la pictural, nu autoriză această excludere: Renașterea nu înseamnă strice clasicism. Teoria cunoscută și pe care autorul o împărtășește, cum că «stilul baroc c expresia Contrareformei » (p. 424) nu ni se pare îndreptățită: conciliul de la Trento a avut loc în plină înflorire a barocului, de aceea Contrareforma a îmbrăcat această haina, dar nu ea a generat barocul și nici nu-l epuizează. Dacă barocul se exprimă și în forme anemiate ca manierismul, el e totuși în esență, cum au arăcat-o Eugenio d’Ors și René Huyghe, sau la noi, într-o măsură, G. Călinescu, un fenomen de abundentă vitalitate. De la Wolfflin care-l vede prea restrîns, la Eugenio d’Ors care-l vede prea larg, barocul lunecă printre degetele teoreticienilor săi : e o categorie estetică plină de aporii, de aceea și constituie o problemă atît de pasionantă.
Opoziția dintre clasic și baroc este în genere înțeleasă în sensul că cel dintîi ar fi axat pe rațiune iar celălalt pe sensibilitate. Dar, clasică sau barocă, poate fi artă fără sensibilitate? Cît despre rațiune vom vedea îndată că nu poate fi tăgăduită barocului. Opoziția dintre clasic și baroc ne pare a fi de fapt alta : spiritul clasic are un caracter cu precădere static și c orientat asupra ființei ; barocul

e dinamic și orientat asupra naturii și devenirii. Barocul este esențial legat de aperceperea imanenței. Iar filozofia Renașterii, care e una a naturii și a imanenței, e deci o filozofie eminamente barocă. Antropo-

(urmare fri pag. 523)

REVISTE DE A
R T À

«GALERIE DES ARTS». Anallzînd fenomenul artistic contemporan șl încercînd sã desprindă din multitudinea experiențelor artistice contradictorii, unele noi direcții și tendințe, Pierre Courthlon constată, într-un articol intitulat « Pictura de sugestie, o noua orientare a artei » (nr. 2/1965), că momentul artistic actual crează toate premisele pentru a reacționa împotriva falsei modernități, care sterilizează viața artistică. Este adevărat — continuă criticul — că legea schimbării necontenite stă la baza întregii evoluții istorice în toate domeniile activității omenești. Dar atunci cînd schimbăm lucrurile doar pentru a le schimba, încetăm să mai facem artă, supunîndu-ne efemeridelor modei.

Cu toate că poate ne lipsește perspectiva istorică necesară unor judecăți definitive, trebuie totuși să recunoaștem că o serie de modalități de expresie artistică, reprezentative, ale secolului XX, au trecut proba de foc a istoriei, realizînd la timpul lor opere inimitabile. Astfel încît astăzi putem considera drept revolute, curente și tendințe artistice ce se înscriu într-o arie foarte largă, de la cubism la arta « abstractă » rigorlstă, al cărei apogeu a fost atins de Mon-drian, de la suprarcalismul (atît de strălucit manifestat în poezie), la colaje (al căror campion a fost Schwltters), sau la tendințele diverse rezultate din influențele folclorice din Africa șl Oceania.

Toate aceste curente au dat tot ce au putut să dea, cîștigîndu-șl un loc definitiv în Istorie. A încerca o prelungire a lor în aceleași coordonate șl modalități ar fl prin natura lucrurilor Imposibil. Astfel încît,
după mici și zgomotoase antracte, — action painting sau pop-art — viața artistică poate și trebuie să se oprească pe țărmul autenticului spirit revoluționar, cel care a adus întotdeauna adevăratele inovații, într-un moment, derutant pentru unii, cînd anumite spirite artistice pendulează între abstracționism și realism, în mintea multora se naște întrebarea, dacă nu cumva pictura s-ar reîntoarce la o strictă figurare naturalistă, la un fel de decalc al naturii exterioare. O asemenea întoarcere pare însă de neconceput, tocmai astăzi cînd realitatea își descoperă multiplele fațete secrete, iar viața proliferează peste tot în aparenta inerție a materiei. Fenomenul indică, mai degrabă, o apropiere intimă de structura interioară a obiectului, care este sugerată cu mijloace picturale specifice. Ceea ce constitue tocmai antipodul naturalismului, mai mult sau mai puțin fragmentar, în care foarte mulți pictori s-au rătăcit în ultimii ani. Numai că felul în care se conturează această concepție estetică nu este străin de ceea ce s-ar putea numi metaforic « naturalismul » Incertitudinilor abstracte. Pentru el, petele și vîrtcjurlle cromatice, întreaga îmbinare de fisuri, sgîrleturl, liniile ferme și tușele profunde, în ghirlande ritmice, înlocuiesc norii, cascadele, căderile de ape ale pictorilor de altădată.

Cum ora șl firesc, pictori al sugestiei Imediate, se revendică de la artiști pe care generația precedentă l-a uitat (Turner, Constable, Whistler, Claude Monet, Dufy).

In fruntea artiştilor seduşi de această artă a sugestiei, evocatori al formelor fără contur, care s-au
dăruit unor căutări subtile şi dificile, trebuie amintiţi (fără a uita pe Nicolas de Staël), Bazaine, ale cărui exerciţii plastice sînt de o insidioasă seducţie, Tobey, ale cărui pînze sugerează poezia străzilor marilor oraşe americane, Tal Coat, la care tonalităţile de o fină rezonanţă şi desenul ating o supremă distincţie, Leon Zack, magician al spiritului» Olivier Debré care regăseşte în fluiditatea tonurilor puterea emotivă a culorii, şi multi alţii.
Trecînd dincolo de aspectele particulare ale lucrurilor, această tendinţă, care nu e nouă, decît în aspectele ei strict formale, (căci sugestia este calitatea esenţială a artei tuturor timpurilor), aspiră spre o sesizare a generalului, a esenţialului echivalent al conceptului. Este adevărat că dintr-un anumit punct de vedere ceea ce interesează în cel mai înalt grad conştiinţa artistică a vremii noastre, ar constitui, conform acestei noi estetici, omul» cu literă mare poate, nu faţa lui concretă, individualizată. Timpul» spaţiul, viaţa omenească» cu toate neliniştile şi incertitudinile ei» relativitatea cunoaşterii în faţa infinitului şi absolutului sînt desigur probleme esenţiale pe care această nouă tendinţă artistică încearcă să ie surprindă şi sugereze. Punînd însă şl rezolvînd problemele, strict plastic şi în aspectul lor general, aproape conceptual, această artă riscă să se îndepărteze de oameni şi chiar să-i piardă. Ceea ce, programatic, parcă nu şl-a propus. Viitorul destul de apropiat va dovedi eficienţa sau sterilitatea acestor căutări.
OCTAVIAN barbosa

EUGEN S C H I L E R U

Existenţa legilor obiective se verifică în procesul de creare a obiectului artistic, în structura obiectului artistic şi în procesul de percepere a obiectului artistic. Artistul, în cursul procesului de închegare a obiectului, nu e numai creator, ci şi observator şi critic. Orice creaţie include astfel si observarea critică. Căci ceea ce încheagă mîinile care ascultă mintea este mereu scrutat, comparat cu proiectul mintal, cu imaginea mintală a realităţii obiective sau cu închipuirea, criticat. Cu atît mai mult cu cît în cursul cristalizării formei de prelucrare a conţinutului, adică deductiv, se pot ivi deplasări de accente, accidente etc., capabile să ocazioneze, la rîndul lor, restructurări noi. Căci, aşa cum spunea Antonio Gramsci în « Literatura populară », studiu inclus în volumul postum « Literatura şi viaţa naţională»: «Se poate vorbi de prioritate a conţinutului asupra formei ? Se poate vorbi în sensul că opera de artă este un proces şi că schimbările de conţinut sînt de asemenea schimbări de formă, dar e « mai uşor de a vorbi despre conţinut decît despre formă, pentru că el poate fi « rezumat » într-un chip logic. Cînd se spune că el precede forma, aceasta vrea să însemne pur şi simplu că, în elaborarea operei, tentativele succesive sînt prezentate sub numele de conţinut şi nimic altceva. Primul conţinut care nu satisfăcea era de asemenea formă şi, în realitate, cînd «forma» satisfăcătoare a fost atinsă, conţinutul s-a schimbat şi el, E adevărat că adesea cei care palavragesc asupra formel, etc., împotriva conţinutului, sînt spirite complet vide, care fac să se ciocnească între ele cuvinte care nu păstrează între ele acel minimum de legături pe care le cere gramatica (de pildă Ungaretti) şi care prin tehnică, formă, etc, înţeleg vidul jargonului unei mici secte de capete vide », Textul tradus face sensibile mal multe adevăruri : desfăşurarea dialectică a relaţiilor dintre conţinut şi formă, dintre

ideea-scop şl semnul-mljloc, cu prioritatea reala a primei care nu permite Intervertir! decît in paguba operei, desfăşurare dialectică ce consti
tuie, la rîndul ei, prima dintre legile obiective ale artei şi investeşte şi regizează pe toate celelalte. Apoi textul menţionat mai scoate în evidenţă faptul că orice conţinut efectiv artistic se citeşte întotdeauna în formă şi numai în formă, tentativele succesive fiind în general determinate de dorinţa unei necontenite aproximări şi captări a conţinutului. în cursul acestor «tentative succesive » se pot produce acele deplasări de accente sau accidente de care vorbeam mai înainte şi care sînt capabile să sugereze artistului restructurări profunde ale formei. Dar, la rîndul lor, aceste restructurări descoperă artistului pe de o parte noi valenţe ale conţinutului, pe de alta existenţa unor imprescriptibile legi obiective ale artei ; e tocmai ceea ce a surprins, cu atîta precizie, un artist lucid ca Pablo Picasso: «Opera exprimă adesea mai mult decît dorinţa pe care şi-a formulat-o autorul şi acesta ramine adesea uimit de rezultate pe care nu le prevăzuse . . . Cînd desenul este acela care pătrunde obiectul, cînd culoarea sugerează formele care determină subiectul ».
Incursiunea pe care am făcut-o tinde să demonstreze că artistul, departe de a crea în stare de transă mediumnică, percepe ceea ce crează — inclusiv deplasările de accente şi accidentele apărute pe parcursul « tentativelor succesive » — observă, compară, evaluează sub raportul efectelor, critică, descoperind totodată existenţa unor legi obiective. Altfel spus, artistul nu este Pythia din Delfi, care nu sezlsa sensul celor rostite în stare de transă. Deşi, chiar în cazul Pythlel nu putem uita că ea totuşi auzea oracolele pe care le emitea şl ca atare Ic percepea şi mintal. Desigur, în Istoria concepţiilor despre artă, termenul de Inspiraţie a avut o anumită circulaţie, apărînd istoric şl revelînd o mentalitate determinată soclal-lstoric şl, în ultimă Instanţă, urmărind deliberat sau nu, obiective soclal-lstorlca precise. Or, esteticianului îl este astăzi posibil să demonstreze existenţa unor legi obiective chiar şi în lucrările derivate şl dominate
de credinţa în inspiraţie sau de asimilarea procesului de creaţie cu transa mediumnică. Lăsăm la. o parce faptul, de atîta vreme reliefat de psihologi şi de psihiatri, că însuşi scenariul oniric are o structură, vădeşte scheme compoziţionale numeroase, dar nu şi infinite şi nu şi cazuale, totul fiind, în vis, ca şi în viaţă, «simptomatic». Dar să luăm cazul artei infantile, care nu este dominată de «o voinţă de artă» (« Kunstwollen»), în măsura în care este dominată arta adulţilor şi care, manifestare a unei virste în care inserţia în real este în devenire, nu se poate defini ca o luare în posesie, pe căi artistice, a realităţii obiective. Or, chiar în cazul produselor artei infantile, există structuri şi legi obiective. Contînuînd, am putea examina, de pildă, arta suprarealistă.
Un cercetător modern, Antonio Miotto, a demonstrat în studiul «Surrealismo e psicanalisi », cît de numeroase sînt, în procesul de elaborare a lucrărilor suprarealiste, elementele raţionale, deliberate, voite. Ele sînt atît de numeroase îneît demonstrează că toate formulările părinţilor suprarealismului despre dicteul automat. « metoda paranoiac-critică » ş.a. rămîn simple vorbe în vînt. Lăsînd la o parte faptul că chiar şi mîzgălelile ieşite dintr-un automatism psihic sînt simptomatice şi revelatoare pentru o structură la un anumit moment dat. suprareallsmul, în tendinţa şi pretenţia de a anexa oniricul, de a-l lua în posesie şi de a-l impune privitorului ca realitate, ca « singura realitate », este obligat să pună în formă, să compună, să

uzeze chiar de iluzionism, de « trompe l'oell »-ul naturalist. Deliberarea, voința, compunerea, structura, legile etc. se instaurează astfel în pofida formulărilor programatice extrem de iluzioniste ale suprarealiștilor. Ceea ce îl determină pe Miotto să afírme ca o concluzie : « Analiza psihologică descoperă în suprarealism nu numai o aventură intelectuală, cl o demonstrație prețioasă: creația artistică nu are importante puncte comune cu psihopatologia, Jocul Infantil sau arta primitivă. Simbolurile - mesaje
513

f ✓ · ' '
* F
aïe inconștientului — sînt fatal « elaborate » și în aceasta « muncă » artistul compensează mereu cu activitatea sa «conștientă ». Existența unor structuri și legi e reperabilă chiar și în unele produse ale abstrac-ționiștilor. Istoricul de artă Werner Haftmann a descoperit, chiar și în pictura informala a unui Hans Hartung, relații tip, numeric limitate, între culoare, tușa de penel, grosimea, forma, direcția, culoarea tușei în raport cu fondul colorat etc., pe scurt scheme și structuri. (Vezi studiul «Schimbări formale în pictura lui Hans Hartung », publicat în periodicul « La Biennale dì Venezia »).
Opunîndu-ne unor curente ca acelea menționate mai sus, le-am citat pentru a demonstra că chiar și în aceste manifestări ale crizei sentimentului realului, întîlnim elemente care confirmă, împotriva aserțiunilor reprezentanților acestor curente, existența unor scheme compoziționale, structuri și legi.
Genurile și formele artistice apar, se dezvoltă, dispar etc., istoric determinate. Apariția istorică a genurilor e mult mai ușor perceptibilă și, ca atare, nu merită să insistăm pentru a o demonstra. Ca atare să ne îndreptăm atenția către caracterul istoric al mijloacelor de expresie, ansamblurilor expresive, facturilor, limbajelor etc.
Astfel e ușor demonstrabil caracterul istoric al F
modalităților de sugerare a spațiului. Basorelieful colorat șî pictura egiptenilor erau compoziții construite conform unei perspective verticale în care ceea ce în realitatea obiectivă se afla pe un plan mai îndepărtat apărea în imagine într-un registru situat mai sus, într-o etajare, adică pe verticală. Dacă ne gîndim bine, ne dăm seama că această convenție de sugerare a adîncimii spațiale, pe deplin inteligibilă celor inițiați în principiile și finalitatea ei, nu putea permite o dezvoltare a clar-obscurului care, introdus, nu ar mai fi lăsat lizibile limitele dintre registre și, în consecință, ar fi împiedicat convenția să funcționeze. Dar e tot atît de adevărat că dacă egiptenii ar fi știut șl putut sã sugereze altfel adîncimea spațială, el ar fi avut posibilitatea de a ajunge și la clar obscur. Astfel, de la bun început, se descoperă relații între elementele expresiei, « invariante plastice » (cum le numește André Lhote) cu caracter legic. A existat șl o modalitate perspectivais greacă, despre care însă se vorbește mai puțin, dat fiind că ea era mai manifestă în « megalo-grafia » greacă, adică în compoziția colorată murală, care nu ne-a rămas șl pe care nu ne-o putem închipui decît din descrierile autorilor greci șl latini șl din unele reluări ale ei în unele compoziții murale pompelene.
Dar textele antice sînt suficiente pentru a cunoaște principiile acestei modalități perspectivale care a fost ignorată în mod voluntar de oamenii Renașterii, creatori ai perspectivei liniare. Erwin Panofski, care poate fi considerat ca cel mai mare expert în istoria

modalităților perspectivale, a rezumat intr-un studiu celebru, « Die Perspektive als symbolische Form », diferența dintre modalitatea creată în antichitatea elină și cea creată în Quattrocento. El a arătat că teoreticienii italieni din veacul al cincisprezecelea căutau să uite cîmpul vizual sferic al anticilor, perspectiva unghiulară a acestora, care leagă mărimea aparentă nu de distanță, ci de unghiul sub care vedem obiectul, ceea ce ei. adică oamenii Renașterii numeau disprețuitor « perspectiva naturalis » sau « communis », în avantajul unei « perspectiva artificialis », capabilă, în principiu, să fundamenteze o construcție exactă și mergeau, pentru a acredita această părere, pînă la a-l expurja pe Euclide, omițînd, din traducerile lucrărilor acestuia, teorema a Vlll-a, care îi stînjenea. Dar perspectiva unghiulară nu era perspectiva verticală a egiptenilor și, ca atare, ea a permis apariția unui clar obscur incipient, pe care scriitorii greci îl numesc « skiagrafie », adică desenare de umbre, lată cum se demonstrează nu numai caracterul istoric al elementelor ansamblului expresiv, dar și caracterul istoric al invariantelor plastice cu caracter legic. Dar să continuăm. Arta creștină, mai precis paleocreștină, bizantină, romanică și chiar gotică pînă la un moment dat, arta rusă veche etc., din cauza fundamentării sale idealist mistice va dezvolta conceptul unui spațiu abstract, al « locului fără loc », și-l va exprima pictural prin fondul de aur sau de azur pe care se vor detașa formele Cu alte cuvinte, în muralismul și chiar icoana de acest tip, distanțele spațiale vor fi sugerate prin distanțe cromatice (fond deschis, figuri mai închise sau viceversa). Dar, la rîndul ei, o atare modalitate de figurare a spațiului exclude un clar obscur do tip davlncian (sfumato) sau rcmbrandtlan, de treceri subtile de la lumină la umbră, Impostala religioasă, cu efectele el antirealiste, șl specificitatea picturii murale, care trebuie citită de la distanță, opunîndu-so, de asemenea, introducerii acestor varietăți de clar obscur. Că filozofia proprie unul cerc artistic fundamentează, Investește, structurează șl domină limbajul șl funcționează ca o lege obiectivă caro naște la rîndul el altele, se vede șl din modalitățile expresive proprii picturii chineze șl japoneze vechi. Charles Sterling, într-un studiu de mare pătrundere critică, « Le Paysage dans Part européen de la Renaissance et dans Part chinois » a reliefat această realitate, arătînd că filozofia despre lume și om, mai precis despre locul omului în univers, proprie vechilor chinezi, a determinat, în pictură, o perspectivă plurală, o viziune pluriocularâ în care perspectiva în zbor de pasăre se combină cl cea frontală etc. Sterling subliniază că, « omul pentru care sînt făcute aceste picturi nu e considerat ca stăpînul naturii, ci doar ca una din formele universului, în drum spre identificarea cu acesta. Dar, mulțumită pluralității perspective, omul devine o ființă omniprezentă. Rînd pe rînd el poate să-și regăsească locul și proporțiile lui modeste în interiorul imensității generale, sau să controleze, ca prieten, bogăția naturii sau să-și dea seama de existența cosmică a fragmentului de păniînt pe care a coborît cu o clipă mai înainte ». La rîndul ei « folosirea perspectivei multiple, care îngăduie să îngrămădești pe înălțime fragmente de pămînt, era în China consecința unei concepții asupra spațiului, considerat continuu, organic și nelimitat » (Charles Sterling, studiu, cit.). Lucrurile nu se petrec altfel în emakimonourile japoneze, adică în picturile pe sul orizontal realizate în evul mediu înalt japonez. In ele, spunea un cercetător elvețian, « suprafața pictată este fundamental determinată, în funcție de un sistem de coordonate în trei axe: orizontale, verticale și — variabile și

indicînd adîncimea — diagonale. Ansamblul suprafeței pictate poate fi desfășurat în toate direcțiile, plecînd de la punctele lor «zero » sau de intersecție și de aici rezultă o puternică impresie de profunzime sau de distanță. Absența, caracteristică artei japoneze, a oricărui cadru spațial fix. contribuie să ducă imaginația la o largă depășire a limitelor suprafeței pictate, care, prin aceasta, spune mai mult decît ea însăși. îngăduind acestor suluri pictate în vechea Japonie să sugereze, cu ușurință, în ciuda dimensiunilor lor relativ minime, spatii vaste. Fondul» adesea vid, este elementul care poartă tot restul, obiecte și figuri răsar din el plutind prin fața Iul, dar mei eu cu posibilitatea de a se resorb; în el. Cîteodată, acest fond reprezintă ceva determinat, cer, pămînt, perdea, ceață» dar adesea nu este definit și asumă, conform unui Idealism filozofic, semnificația « fondului » absolut al tuturor lucrurilor create. E atunci, conform acestei filozofii specifice, « nimicul » pozitiv capabil să suporte orice viață șl să-i confere libertatea jocului, spațiul, atmosfera șl fluiditatea de

(urmare tn pag. 529)

PICTURA Șl GRAFICA DIN R. P. D. COREEANĂ

KIM CER GAN : Drapelul republican

TEN EN MAN î Peisaj din munții Kim^ansan

E

Deschisă cu prilejul aniversării celor două decenii de la eliberarea de sub jugul imperialismului japonez, expoziția de pictura și grafică din R.P. D. Coreeană a întrunit pe panourile sălii Dalles lucrări realizate în ultimii ani de artiști din generații diferite, ale căror preocupări se îndreaptă cu predilecție către înfățișarea artistică a realității din patria lor. Moștenitoare a unei străvechi tradiții culturale, arta contemporană din « Țara dimineților liniștite » împletește experiența înaintașilor cu limbajul modern al artei europene a secolului nostru. O bună parte din expozanți, deși au rămas fideli concepției artistice tradiționale, semnează lucrări în care se reflectă noile conținuturi de viață, generate de realitatea contemporană.

Compuse cu un viu sentiment al spațiului, cu fun-daluri în care apar munți estompați, cascade și pomi, o serie de tablouri cuprind vederi panoramice, în care notația detaliilor evidențiază, pe lingă acuitatea spiritului de observație, dragostea pentru frumusețile naturii. O ramură de pom înflorit, fructele» florile abia îmbobocite, obiectele modeste de uz cotidian se bucură de atenția pictorilor, care știu să le descopere cu sensibilitate poezia autentică, în culori delicate, rafinat nuanțate, cu grijă pentru amănuntul semnificativ. Tonurile folosite în asemenea tablouri mărturi sesc posibilitățile de a reda cu lirism o anumită atmosferă, în ceea ce are ea specific : boarea lăptoasă a unei dimineți, umiditatea unei priveleșți acvatice, lumina vie, strălucitoare, a unui peisaj.

Cele mau multe din lucrările expuse sînt executate pe suluri de hîrtie de orez, specifice artei Extremului Orient,

în expoziție se puteau întîlni însă nu numai colțuri pitorești de natură, cu stîncl șl ape» nu numai tablouri cu flori și păsări, care ne vorbesc despre frumusețile delicate ale unul pămînt generos, ci și imagini ample, evocind fie eforturile oamenilor pentru construirea orașelor parțial distruse de bombardamentele inter-

1

TEN FEN UN: Cîne-i mai înalt?
MARIĂ KRÂLOVĂ: Adam și Eva — dantelă

venționiștilor, fie scene de muncă in care sînt înfățișate acțiunile constructive aie poporului coreean pentru transformarea socialistă a țării.

Făurind o artă pe deplin angajată, slujind țelurile nobile ale poporului, artiștii coreeni s-au oprit cu interes asupra chipului contemporanilor lor, Oțelari, textiliste, muncitori aî ogoarelor, oameni însuflețiți de energie creatoare au fost surprinși în acțiune, în toiul activității lor obișnuite, și tocmai prin aceasta portretizarea lor poate G pilduitoare, Unele compoziții ca de pildă: «Bătălia dc la Duhunldan », de An San Hoc, celebrează momente din trecutul de luptă al poporului.

I 516
I
I

în sectorul graficii au fost expuse gravuri realizate în diverse tehnici, unele dintre ele fiind colorate, apoi desene satirice, precum și caricaturi virulente, — lucrări din care ideile se desprind cu claritate, uneori chiar fără ajutorul textului.

Expoziția a oferit publicului român un bun prilej de a cunoaște actualele preocupări creatoare ale pictorilor coreeni, îndreptate spre îmbogățirea continua a mijloacelor de expresie artistică, spre zugrăvirea multilaterală a vieții șl muncii poporului din țara prietenă.

MARIN MIHALACHE

ARTA DECORATIVĂ Șl PRODUCȚIA ÎN R. S. CEHOSLOVACĂ

Recenta expoziție cehoslovacă (sala Casei Scînteii — luna septembrie), închinată creației și producției artistice populare, indică una din căile de colaborare dintre artiști și industrie, pentru diferențierea unui sector de producție în care cultura să-si pună amprenta, Ministerul Învătămîntului si Culturii din R.S.Cehos-
* .
lovacă posedă un organism complex, destinat dirijării acestei producții speciale în sînul însuși al industriei și cooperației, prin intermediul unor centre documentare și experimentale unde colaborează etnografi, artiști decoratori și meșteri specialiști în diverse tehnici. Același organism publică revista«Umëni a remesla» (Arte și meserii) și organizează expoziții peste hotare.

Acolo unde arta nu a părăsit meșteșugul, au persistat și tradițiile cele mai valoroase, cel mai bogat ilustrate în expoziție, ca dantelăria și ceramica; și dacă prima s-a sublimat într-o artă de unicate aptă să dialogheze cu gravura și chiar cu pictura, cea de a doua s-a diversificat în toate ipostazele interferenței dintre arta decorativă modernă și arta populară, producția artizanală și industrială: unicate ale artiștilor ceramisti; creații executate în cadrul institutelor experimentale; prototipuri promovate de fabricile de ceramică, inspirate din ceramica cultă sau direct din ceramica națională; majollca de tradiție manufacturieră și olăria de tip țărănesc.

J. Sebesta, ca și alțl ceramlști, preferă o pastă cu asperități, de structura șamotei, ce conferă un aspect rustic vaselor sale de grădină, într-o materie asemănătoare, J. Kovaèlkova modelează piesa decorativă de exterior Intitulată « Lama », folosind resursele

Ceramică de ¡¡noivar

expresive ale ceramicii într-o tratare sculpturală. V. Tichy găseste o rezolvare personală aplicării glazurilor colorate la ceramica de exterior, în vasele sale « Păsări », evitînd monotonia prin perforarea întregii suprafețe lucioase cu ochiuri largi care întrerup lumina.
Producția ceramică industrială cultivă glazurile mate, ca și obișnuitele efecte de smalț craclat. Mai originale ca linie, apar vasele de teracotă ale întreprinderii «Jihotvăr » din Veseli u Luznici, inspirate după bocalurile de spițerie, Majolicz de Modra continuă o veche tradiție manufacturieră prin canceele sale albe decorate cu glazură verde. în sfîrșit, oalele țărănești excelează prin varietate și număr, deși nu toate ating gradul autenticului, mai cu seamă în ceea ce privește acordarea smalțurilor industriale Ia cromatica populară.
Întîlnini în expoziție oale de Drzkovce, oale și căni Suina, arse inegal și degajat glazurate; străchini mari de decor din Sivetice, cu linii șerpuice la roată din pensulă direct pe argilă, precum și frumoasele farfurii de perete cu cocoși de la Bardejev și Presôv, cu smalțul lor mai aparte, atît ca factură cît și ca cromatică.
Piesele ce compun « camera slovacă » reeditează mobila țărănească într-o formulă semt-industrială bine inspirată. Placa mesei și cele ale scaunelor păstrează conturul nealterat > al trunchiului din care provin. Numai acolo unde interpretarea nu s-a limitat la expresivitatea lemnului simplu, ci a adăugat lacul, concepția creatoare suferă. De remarcat este faptul că o singură firmă își exercită drepturile de reproducere asupra mobilierului de stil țărănesc, ceea ce oferă

\
4 j

artistului garanția dreptului de autor, iar cumpărătorului pe aceea a investiției» seriile fiind restrinse la un număr relativ mic de garnituri pentru păstrarea aiurii de « unicate » ale acestei categorii de produse.
Tot în « camera slovacă » își află rostul fluierele autentice, cu ornamente nu crestate, cl marchítate— precum și talerele de lemn strunjit cu intarsii, al căror decor îl constituie chiar structura lemnului anume ales, ce-și ondulează fibrele la noduri și rădăcini în chipul cel mai neașteptat. O trataro insolită a lemnului a fost adoptată la confecționarea pieselor decorative și funcționale alcătuite din șlțc subțiri ca hîrtla : jucâriile-pisări și lamploancle. In sectorul jucăriilor se număra șl păpușile, cele din foi de porumb confecționate cu destulă dexteritate, Ele păcătuiesc însă prin aceeași sărăcie a fizionomiilor reduse la o mască gen Trnka. Siluetele animaliere din fier forjat ce pot servi șl ca suport pentru tacîmurl păstrează veritabila factură arhaică, la fel ca șl tălăngii© acordate pe nicovală și călite în înveliș de lut la gura cuptoru'ul. Colo mal originale jucării sînt figurinele animaliere din ceramică de Vзсиκa, Modelate inițial la roată, ole păstrează profilul în miniatură al unor oale suprapuse din соτо s-au decupat mari porțiuni șl Io care s-au adăugat
brațele ca niște toarte, nasul ca un bumb, coastele pe gît ca niște ornamente specific ceramice. Glazurile colorate subliniază forma șl ajută la Identificarea figurilor.
La Imprimerli nota folclorică o aduce tehnica « Fllm-druk » cu indigo, preluată din practicile populare de către creatorii de la «Vytvarnă Romcsla » din Praga, în compozițiile lor lineare sau figurative, cl nu se mărginesc la repertoriul specific Imprimeriei populare, cl se

Inspiră şl din alte genuri, ca broderia şl dantelăria. Dintre ţesăturile cu alosăturl. cele slovaco se detaşează net do ansamblul cam pestriţ, prin sobrietatea şl rafinamentul lor coloristici.
Piesele do greutate alo expoziţiei răinîn dantelele. Femei aplecate po gherghef punctau conturul figurilor în ace cu gămălie şl înnodau în jurul lor în colo mal diferita feluri aţa do ctnopîi do pe sute do mosorolo, Industria şl-a însuşit únelo şabloane. Dar arta propriu-zisă a dantelăriei n-n murit. Maşterele din popor continuă să lucreze şl astăzi ca odinioară, aşa cum Io puteam vedea în filmul documentar în culori do po micul ecran ol expoziţiei, Din croaţie lor so Inspiră şl Loba Krojcl sau MarlA KrălovA caro s«nu consacrat acestui tehnici tradiţionale. Pînă nu do mult, poemele
do aţă alo tinerel Krălovă nu se bucurau de vreo distincţie specială; în ultimii trei ani însă arta ei şi-a cîştlgat o faimă mondială. De la scene compuse după principiul curent al parităţii simetrice, ca « Scena do circ », pînă la compoziţia sub sticlă cu figuri de dantelă, alcătuind sulta de scene de poveste: « Băiatul cu păsări », « Poetul şl muza », « Dracul cu fata », « Baba şl dracul » — creaţia Krălovel Impresionează ca o curgere fără opriri do la Idee, inspiraţie, la realizarea tehnică. Punctul do broderie atinge la ea valoarea pcnsulaţlol. Dantelele Krălovcl degajă un umor tot atît do specific coh. pe cît do preţuit, în general, de arca plastică modernă. Tematica majoră şt stilul personal nu rărnîn străine nici Llubol Krejcl. autoarea unul «Soare » simbolic, generator de belşug, optimism şl arcă. Campania de reanimare metodică a folclorului ceh şl slovac a obţinut do fapt rezultat© deosebite pe diverso sectoare, Uneori s-au realizat produse de valoare comercială (stofe, ţesături) sau artizanală (olărlo, lonin), pe alto planuri s-au croat piese în· cr-adovăr artistic©, care însă nu se mal încadrează în categoria do produs, cl într-aceoa a un/catebr.
IONELA MANOIESCU
518
DAN HATMANI)
Prezenţa lui Dan Hatmanu în expoziţia anuală de stat din 1943, cînd încă era student, şi lucrările sale, realizate dupa absolvirea Institutului de arte plastice, indicau un debut promiţător. Participările sale la expoziţiile din ţară şi de peste hotare (Bienala de la Veneţia, Expoziţia ţarilor socialiste de la Moscova, Bienala internaţională de artă plastică a tineretului de la Paris), obţinerea premiului II, atît la concursul în cinstea celui de al V-lea Festival mondial al tineretului de la Varşovia, cît şi la Festivalul internaţional de la Moscova, l-au relevat ca pe un tînăr talentat, cu mari posibilităţi de dezvoltare. Cele mai izbutite tablouri, dintre care menţionăm « Muncitori în lojă », « Într-o cooperativă», « Joc de copii », « Autoportret », dezvăluiau preocupările tinărului Hatmanu, insuflate dc maestrul şi profesorul său Corneliu Baba, de a reda trăsăturile psihologice caracteristice personajelor înfăţişate, de a surprinde noul în viaţa semenilor săi, constructorii socialismului. Cîştigînd în 1960 concursul pentru bursa « Nicolae Grigorescu », acordată de Academia Republicii Socialiste România, unui tînăr artist plastic pentru desăvîrşirea studiilor de specialitate în străinătate, Hatmanu confirma preţuirea de a fi considerat printre pictorii însemnaţi ai generaţiei sale.
întors recent în ţară, după o şedere de un an în Franţa, ieşeanul Hatmanu a ţinut să prezinte mai întîî bucureştenilor, roadele strădaniilor sale picturale din Oraşul Lumină. Vernisajul din sala de

pe Calea Victoriei ne-a înfățișat 17 peisaje cu «Aspecte din Paris », unele prezentate anterior în expoziția personală organizată de pictor în Galeria Du Passeur, din Paris — în decembrie, anul trecut.
Normal, această manifestare a fost așteptată cu un deosebit interes de colegii de breaslă șl amatorii de
artă. Expoziția a oglindit orientarea și preocupările actuale ale artistului, după un contact mai îndelungat cu arta occidentală, într-o etapă a evoluției sale, cînd Hatmanu reușise să-și definească un stil personal. Speranța unanimă era de a constata cu satisfacție că pictorul a știut să discearnă din avalanșa manifestărilor artistice din Paris acele valori noi și esențiale epocii noastre care merită să și le apropie.
A fost o adevărată surpriză. Hatmanu a cedat ușor tentației de a arăta abilitatea asimilării experiențelor moderniste cu tot bagajul convențiilor lor. Rezultatul dorinței lui de a se înscrie cu orice chip în rîndul « pictorilor avangardiști », este că nu mai sesizăm nici un ecou din calitățile picturilor sale anterioare, atît de promițătoare în speranțe. Acum ne înfățișează o artă săracă în conținut în care nu întîlnim nici un sentiment sincer, vibrant: cel mult putem remarca încercarea de a-și apropia programatic suprarealismul, socotind realizările actuale drept o experiență efemeră, un exercițiu în studierea acestuia. Dar o asemenea preocupare didactică, «de exersare» pe o temă dată, ne interesează mai puțin. Agitația barocă din pînzele sale realizate în culori terne ni se pare destul de arbitrară.
Cu toate aceste obiecții și rezerve, relevăm în expoziție cîteva lucrări reușite, care corespund într-o mai mare măsură preceptelor de la care a pornit artistul, și anume : « Metamorfoza » (Tour Eiffel), « Permanența jertfei » (Arc de triumf) și « Amintin-du-ml de Bourbonl » (Grădinile Versailles).
Ţlnînd seama de unele antecedente ale activității sale, sperăm ca într-o expoziție viitoare să putem constata la Dan Hatmanii o depășire a actualei faze de asimilare pripită a experiențelor artistice contemporane șl situarea sa pe o linie de dezvoltare personală.
3
1. MARIA KRÁLOVÁ: Băiatul cu păsări — dantelă
2. K. HANSER: Sfeșnice de ceramică
3. DAN HATMANU : Canicula la Sevres — ulei
4. DAN HATMANU: Obsesia absintului (Moulin Rouge) — ulei
4
GETA COSTIN CRĂCIUN
GETA COSTIN CRĂCIUN ; Cactujl - ulei
GETA COSTIN CRĂCIUN: La oglindi - ulei
Preocuparea de a conferi pînzelor sale mai mult decît un sens decorativ limitat se vădește în unele lucrări în care Geta Costin Crăciun năzuiește să răspundă unor probleme artistice ale timpului nostru (expoziția personală — galeriile din calea Victoriei, august-septembrie). Din păcate însă, ideile nu sînt exprimate cu claritate. Confuzia din unele compoziții, ca « Elogiul muzicii » sau « Orfeu », se datorează în mare parte și excesului de linii arbitrar plasate, în aceste cazuri, discrepanța dintre intenție și realizare este atît de mare, încît imaginea devine de neînțeles, ca și intențiile artistei pe care le putem, în cel mai bun caz, presupune. Atunci cînd reușește să se controleze mai îndeaproape, pentru a exprima mai clar ideea și a o reda cu mijloace tehnice adecvate subiectului șl posibilităților ei, compoziția rezultată e lizibilă, problemele de culoare bine rezolvate (« Sintaxă siderurgică » sau « Laborator »), « Meditație », spre

exemplu, o altă lucrare ce se înscrie printre reușitele artistei, suferă totuși de aceeași lipsă do consecvență în tratare : mîlnile femeii sînt realizate prlntr-o tușă energică șl sigură; capul, de-abla schițat,
se pierde în culoarea fondului, lăsînd ca motivul național de pe fundal să iasă prea mult în evidență, acordîndu-i-se rolul principal.
Constatăm că folosirea laolaltă, neîndemânatic și nejustificat, a mal multor maniere tehnice — culoare subțire pînă la transparență (zemuri), culoare grasă și întinsă extrem de neted, suprapuneri foarte mari de culoare și stropiri ce se preling — este în detrimentul lucrărilor. Spunem aceasta referindu-ne la cele mal reușite. Păcat, de exemplu, că la «Natură statică», cea mai armonizată coloristic, prelingerea stropitorii de pe vas pe masă strica efectul ansamblului. La « Mușcate », un interesant panou decorativ, nota de vioiciune pe care oranjul petalelor o conferă atmosferei este diminuată de suprapunerile exagerate ale pastei, în tabloul «Cactuși», care trezește în privitor sentimentul toridului plajelor marine dobrogene, folosirea nerațională a nisipului este supărătoare.
Credem că o viitoare expoziție personală va marca înlăturarea deficiențelor despre care am vorbit și deci dobîndirca unul stil mal personal.
PETRE OPREA
MARIN lORDA
MARIN LORDA: Víctor Ion Popi (1938)
MARIN lORDA; Casă la mahala (1939)
Deschisă în pavilionul C din parcul Herăstrău, expoziția retrospectivă Marin lorda a oferit publicului vizitator un bun prilej de a cunoaște multiplele sale activități, pe care le-a desfășurat, cu un viu interes, decenii la rînd. Desenator și caricaturist, publicist și scriitor, regizor și activist cultural, Marin lorda este autorul personajului de basm și legendă « Haplea », pe care generații întregi de copii l-au urmărit în paginile revistei « Dimineața copiilor ».
Activitatea sa de artist plastic se întrepătrunde mai totdeauna cu cea a publicísrului și scriitorului. Căci reportajele pe care M. lorda le-a publicat în coloanele unor ziare progresiste ale vremii (« Cuvîntul Liber », « Zorile », « Revista muncii », « Libertatea » etc.), sînt ilustrate cu diverse imagini plastice, așa după cum rezultă din lucrări ca: «Miner englez la Congresul pentru pace dc la Bruxelles », « Palatul Centenar Bruxelles », « Miner englez cu pancarta », sau din desenele ce însoțesc reportajele realizate de M. lorda la fața locului și care au apărut în paginile revistei «Cuvîntul Liber », în anul 1936,
La « o altă temperatură » — așa cum mi-a mărturisit însuți autorul — au fost elaborate desenele sale politice ca; «Accident de muncă», «Brațe tari»,
« Carmen », « Da Domnilor !. . . », « Exploatați și exploatatori », « 14 iulie 1936 » ș.a., apărute între anii 1934—1936, în «Cuvîntul Liber».
O suită admirabilă de desene umoristice, reprezen-tînd portrete ale unor scriitori sau actori progresiști dintre cele două războaie mondiale ne evocă sugestiv atmosfera timpului: «Ion Slavici», « Mihail Sorbul », «Victor Ion Popa » — cu care M. lorda a colaborat îndeaproape — «C. G. Costa-Foru », « llie Cristea », « A. Pop Marțian », « Ion Brezeanu », « Maria Filetti », « George Calboreanu ». Aceste portrete, artistul le-a realizat cu vervă și o deplină stăpînire a desenului.
în expoziția sa retrospectivă, M. lorda expune un număr de 13 gravuri din ciclul: «Brașovul » 1933 — 1935 : colțuri evocînd arhitectura

medievală a orașului, cum ar fi de pildă imaginea înfățișînd « Biserica Neagră », sau diferite aspecte ale arhitecturii civile: «Casa cu turnuri», «Poartă cu arcadă » etc., precum și figuri dc țărănci române, ca în lucrarea « Femei din Schei » — cu portul lor specific local. în legătură cu aceste lucrări presa din trecut consemna că: «... în-tr-adevăr, M. lorda s-a aplecat cu talent șl migală asupra acestui gen și a reușit pe deplin » (Adevărul, 1935).

Mereu prezent în viața publicistică și editorială, Marin lorda continuă să publice caricaturi și desene în reviste ca : « Urzica », « Flacăra » ș.a. Dintre lucrările sale mai noi, pe care jn cursul anului 1964 I le-a publicat « Urzica », în expoziție figurează caricaturile : «Și eu lupt cu vechiul!...», «Pădurea i-a primit cu brațele deschise », « Iepuri Ia bibliotecă » etc.

Și, în sfîrșit, Marin lorda, ca om de teatru, expune un număr de 7 schițe de decor realizate pentru feeria « Lada cu minuni » (1939), al cărei autor este el însuși; « Legatarul universal » (1943) de Regnord, « Mușcata din fereastră » (I947) de Victor Ion Гора; și « Domnișoara Nastasia » (1958) de G. M Zamfrrescu.

în expoziție rețin atenția și alte lucrări ale artistului» realizate în diverși ani, fie în acuarelă, fi > într-o tehnică mixtă — lucrări care se remarcă atît orín organizarea judicioasa a spațiului compozițional, cîc și prin coloritul lor vibrant, discret nuanțat, alteori redat în tonalități mai grave; ne referim ndeosebi la lucrările «Spre mori» (1927), «Casă la mahala» (1939), « Ploaia » (1963), « Floarea soarelui » (1965), « Lira șl cocoșul » (1965).

\ NICOLAE DELAPORT

GHEORGHE COMAN
SI OVIDIU PASTINA

Deschisă în luna septembrie 1965, în holul Palatului Culturii din Ploiești, expoziția de grafică Gheorghe Coman și Ovidiu Pastina reprezintă o inițiativă meritorie.

Lucrările, expuse mai întîi la căminele culturale din comunele Posești, Ogredin, Drajna, Starchiojd, de pe valea Teleajenelui, au trezit un firesc interes în rîndurile vizitatorilor rurali, aceștia recunoscînd în imaginile desenate, momente inspirate din însăși viața și munca lor, aspecte noi ale peisajului moral și material al satului contemporan.

Sedus de frumusețea liniei, sculptorul Gheorghe Coman încearcă, și nu fără succes, o primă afirmare publică în grafică. Impresiile reportericești, culese pe parcursul călătoriei întreprinse prin satele regiunii și prelucrate apoi în atelier, sînt transpuse în desene simple, sugestive, cu o linie fermă. Evitînd speculații formale, artistul elaborează cu stăruință, căutînd soluții trainice, în vederea unei exprimări clare și convingătoare. Coman surprinde chipuri de țărani în portrete ce se remarcă prin concizia liniei, prin gravitatea sentimentului și sobrietatea expresiei. O mențiune deosebită pentru « Fată cu cocoș », lucrare cu semnificații simbolice șl cu vădite calități de monumentalitate.

Gheorghe Coman n-a rămas Insensibil la sugestiile artei populare în simplificarea formelor, Incluzînd șl elemente decorative locale ce dau lucrărilor sale o notă, aparte de autenticitate, specifică regiunii din care s-a inspirat, Intuind posibilitățile de stilizare,

1

GHEORGHE COMAN ; Țărancă — cărbuno

OVIDIU PAȘTINA: Țăran — pastel

pe care le oferă dialogul alb-negru, artistul depășește observația descriptivă, caută structurile și trece la ordonări compoziționale concentrate și clare, ca,de pildă, în scena de muncă în colectiv « La C. A. P. Drajna ».
Deși au o evidentă valoare grafică, prin acuratețea și laconismul liniei, lucrările lui Coman trădează mai mult viziunea sa sculpturală monumentală, ceea ce ne îndreptățește să credem că îi vor sluji drept punct de plecare pentru viitoare sculpturi în lemn.
Ovidiu Paștina, pictor, mai tînăr decît colegul său, se remarcă prin cîteva portrete ca, de pildă, « Cim-poier » și « Fată din Drajna », în care surprinde ati- . tudini spontane, firești, dar, mai cu seamă, prin cîteva desene colorate subtil și sensibil, cum sînt « Țăran din Starchiojd » și peisajele de iarnă. Artistul expune și schițe de compoziție, cum este lucrarea « La sfat », în care vădește un simț al măsurii și echilibrului, manifestînd predilecție pentru scene de gen din viața tineretului sătesc. La Ovidiu Paștina se mal observă încă unele stîngă:li școlărești în portretele executate în tuș. Chipurile dețineri aparadeseorl lipsite de vlagă, sînt uneori uniformizate, prin soluții prestabilite, ega-llzatore, caro le lipsesc tocmai de vigoarea sănătoasă a țăranului călit în eforturi fizice și trăit în mijlocul naturii. Experiența acestei expoziții credem că-l va conduce spre o mal mare varietate de expresie, spre o mai pronunțată autenticitate, spre căutări menite sã descopere esența actului de creație.
GH. c.

’LASTICA SPECTACOLULUI ÎN TEATRUL DE PĂPUȘI

urmare din pag, 491)

Blaga a spus odată: «Filozofia nu este decît răspunsul hipermatur la întrebările pe care și le pun copiii ’ ». Nu am putea oare parafraza acest aforism încercînd să afirmăm că « teatrul de păpuși nu este decît răspunsul naiv-infantll la întrebările pe care și le pun savanții?». Fiindcă de astă dată nu ne mai temem de cuvîntul naiv sau infantil sau primitiv. Toată creația artelor plastice a dovedit din plin că esența, că forma interioară, că valoarea artistică are o deosebită preferință pentru conceptele simple și sugestive. E foarte simptomatic fenomenul că aproape peste tot, scenografia păpușerească s-a situat pe o linie modernă de dezvoltare, mult înaintea scenografiei teatrului cu actori. De ce? Pentru că avansul de concesie, pe care copiii îl dăruiesc lumii, permite forme simple, scheme sugestive, compoziții abia schițate. Ciudățenia devine și mai mare în momentul în care, dintr-odată, un teatru al copiilor, cu o plastică și literatură a sa proprie, saltă în majorat păstrîndu-și întregul specific. Și maturii asistă la un teatru care este de fapt o simfonie plastică, o simfonie cromatică, o simfonie de forme dramatice, poezie mișcată într-un spațiu ad-hoc. Afișul a devenit viu (ca gen plastic), caricatura vorbește și dansează, desenul se mișcă, sculptura, lumina acompaniază poetic și muzical. Ce s-a-ntîmplat? Plastica a intrat în mișcare și înțelege să-și arate șl să-și încerce toate posibilitățile. Și aceste posibilități sînt atît de mari și de multe, încît mulți critici consideră că această prea mare libertate șî varietate va constitui într-o zi un pericol pentru teatrul de păpuși (așa cum, același pericol amenință azi și poezia și plastica majoră).
De altfel, este deosebit de simptomatic faptul că vorbindu-se despre pericolele care pîndesc dezvoltarea precoce șl rapida a păpușeriel, s-au indicat în fond aceleași pericole care amenință azi revoluția moderna din artele plastice. S-a amintit (cu prilejul comunicărilor șl discuțiilor din cadrul Festivalului) că trebuie să fim atențl la dozaj

şl la limite; la dozajul cantitativ şi calitativ în care amestecăm diferitele materii formale — şi la limitele la caro aceste forme pot să surprindă şl să sugestioneze sensibilitatea uma
nă. Cu alte cuvinte s-a pus problema conţinutului uman, a fondului realist al artei care nu are voie să uite în efervescenţa libertăţii sale de căutare, nici pe cei de la care a plecat şi nici scopul pentru care a fost creat. Şi s-a mai subliniat că o anume confuzie între material şi materie artistică e foarte gravă. Orice material poate fi folosit: cu condiţia ca el să devină, să poată deveni, materie artistică. Materia artistică faţă de material, presupune trecerea de la potenţa la realitate, de la nemişcare la viaţă, de la inerţie la posibilitatea expresiei complexe. Nu fac, oare, anumite, binecunoscute şcoli hipermoderne o mare greşeală confundînd descoperirea unui material nou, cu inventarea unei noi materii de expresie artistică?
Am mai constatat că publicului de la spectacolele de păpuşi nu i-au plăcut acele demonstraţii în care tehnica, surprizele scamatoreştl, acrobaţiile regizorale, au pus în umbră plastica sau poezia scenei. Nici acelea în care omul real, actorul-autor al păpuşii, a apărut. Nu i-au plăcut nici figurinele care copiau prea fidel realitatea şi nici acelea care ignorau total această realitate. La un moment dat am înţeles că toate problemele ce se pun, certitudinile şi îndoielile, surprizele şi nedumerirea—sînt exact aceleaşi pe care le încearcă bunul simţ contemporan la expoziţiile de plastică. Teatrul de păpuşi, azi, e un preţios şi simbolic laborator: aşa cum în toate uzinele se încearcă rezistenţa tuturor materialelor, teatrul de păpuşi verifica, azi, rezistenţa estetică şi socială a formelor plastice în varietatea şi complexitatea lor, indicînd avantajele, formele, încurajînd orice fantezie, orice stil, dar stabilind în acelaşi timp acele limite faţă de exacerbare sau beţie tehnică şi formală, care fac ca o artă să înceteze de a mai servi pe om, devenind ficţiune absurdă şi Inutilă.
Spaţiul restrîns al unul articol nu permite epuizarea tuturor problemelor. De altfel, în coca ce priveşte păpuşa ca prezenţă în parnasul artelor plastice, ne găsim pe un teren virgin, Ignorat în marc parte şl de
artişti şl de critici. Dacă regizori mari şi mari artişti ai teatrului , ca Gordon Craig, Jouvet, Eleonora Duse ş.a. - dacă mari pictori, ca Léger, Picasso, au recunoscut în păpuşă un miracol teoretic şl practic al specialităţii lor, dacă la această oră a evoluţiei teatrului de păpuşi (în plină frămîntare pentru căutarea unor noi formule sau chiar a unui nou profil al teatrului mare) se poate vorbi de o serioasă confruntare filozofică între sensul actorului-om şi cel al actorulul-pă-puşă — credem că în aceeaşi măsură, plasticien!! trebuie să se întoarcă atenţl către fenomenul artistic al păpuşii, către miracolul modern al succesului în mase al spectacolului teatrului de păpuşi. Nu numai pentru că e o şcoală, o sursă inepuizabilă de probleme şi aproximaţii simbolice : dar e o lume în care se ascunde o scìntele prometeică, fiind o Galathee căreia nu zeii, ci spiritul uman l-a dat viaţă şi expresie» Şi apoi, cred că nu exagerez afirmînd că toate căutările, toate şcolile, toate formulele şi experienţele de artă plastică sînt concentrate în păpuşerie. Se spune că în evul mediu o catedrală era o carte în care se putea citi sufletul epocii : în teatrul de păpuşi se poate citi azi toată istoria sensibilităţii noastre plastice. O artă care poate crea o acoladă între circ şl Faust, între un miorlăit de pîsicăşi o sonată dodecafonică, în caresîrma, cîrpa, lemnul, rafia, ghipsul etc. întruchipează desene, culori şi forme, în care lacrima îşi are lumina ei şl rîsul pandantul său

sculptural — o artă care fiind a copiilor dar şl a celor mal sensibili artişti, în acelaşi timp, — o asemenea artă nu are voie să fie ignorată, azi, mai ales că ea s-a Impus şi se impune publicului.
Pictori scenografi de la noi, specializaţi în păpuşerie, ca Lenkisch» Gregorian sau Fux, ca să nu vorbim decît de cel mai cunoscuţi, au azi o justificată celebritate în ţară şi peste hotare. Şi nu este o simplă întîmplara faptul că păpuşarii români au contribuit masiv şi continuu ia transformarea în artă majoră, universal valabilă şi expreslv-unlversală» a unei tradiţii naive dar adînc înfipte în specificul sufletului nostru.
Să ni se permită cîteva concluzii :
- N1 se pare o certitudine verificată această realitate plastică pe care o numim păpuşă ; ca operă reali-
523
iată în materie, culoare, linie şl mişcare; ca sinteză antropomorfică prin care se leagă realitatea de ficţiune, viaţa devis, aparenţa de esenţă; ca simbol al veşnicului uman, surprins în destinul său cel mai simplu şi expresiv. Indiferent dacă esteticienii sau criticii de artă o consideră drept un experiment sau o hibridă siluetă apărută la fruntariile marilor arte, păpuşa rămîne o realitate plastică, absolut artistică, avînd la această oră, toate drepturile şi toate iscăliturile marelui public spre a putea Intra în parnasul formelor plastice consacrate.
— Spectacolul cu păpuşi este astăzi fenomenul miraculos al desenului, picturii şi sculpturii puse în mişcare cu sens şl finalitate omenească. Scenografia complexă a unui asemenea spectacol presupune toate subtilităţile acestei probleme de estetică ce se întreabă cum şi în ce măsură sînt posibile sinteze unitare între cuvînt (poezie), sunet (muzică) şi formă plastică. Dacă în teatrul mare scenografia rămîne o ancilă a dramei, în teatrul de păpuşi drama se supune şi se exprimă prin limbajul formelor, volumelor şi al culorii. Teatrul de păpuşi este o mare victorie a ochiului asupra urechii şi limbii.
— Şi apoi, într-o epocă în care, mai ales pe tărîmul arcelor, se dau mari bătălii filozofice, naiva păpuşă devine o lecţie de ideologie. Ea dovedeşte, prin însăşi fiinţa şl destinul ei, care este raportul între materie şi spirit, care este raportul între om şi materie, care este legătura între realitate şi ficţiune. Prin păpuşă materia învinge materia, devenind sub ochii noştri conştiinţă şi voinţă umană. Şi în felul acesta se realizează o certitudine: omul devine stăpînul lumii.
MAX ARNOLD
(armara din pag. 493)
său talent. E drept că studiul pentru capul de evreu e deosebit, Ieşit din urme largi de pensulă, în care artistul îşl conduce Instrumentul do execuţie ca într-o acuarelă. Este desigur o pictură superioară, totuşi, nici chiar o operă reuşită ca aceasta nu ne-ar face
524
omul re-crează lumea în sfera sugetivă a metaforei şi a
W1
visului.
- Nu trebuie să uităm nici publicul : Valéry spunea : « rîsul copiilor este ploaia de aur a sincerităţii ». Deşi astăzi, teatrele de păpuşi au intenţia să cucerească şi publicul adult, copiii rămîn totuşi baza, punctul de plecare. Nu în zadar în ţările socialiste, teatrele de păpuşi sînt angrenate masiv în procesul de culturalizare şi educaţie. Influenţa lor este considerabilă. Dau un exemplu : Teatrul din Craiova ne comunică statistic, că de la înfiinţare pînă în prezent, deci în

timp de 15 ani, a avut un milion de copii spectatori. Teoreticienii noștri se plîng mereu că nu se face suficientă educație plastică în școli. E adevărat : față de literatură și muzică, plastica e rămasă în urmă. Dar dacă un singur teatru de păpuși (și în țară la noi sînt 22) a avut un milion de copii pe care i-a încîntat cu păpuși frumoase și sugestive, cu decoruri spirituale și pline de surprize, cu lumini calde șl vibrante — înseamnă că acest teatru pregătește ochiul copiilor, le deschide fantezia șl puterea de înțelegere a formelor, predîn-du-le indirect marele și dificilul alfabet al artelor plastice. Poate că ar fi interesant un studiu asupra relației dintre teatrele de păpuși și gustul tineretului de azi pentru formele moderne ale artei. Avem certitudinea că mulți din tinerii de azi care se apropie într-o expoziție de o operă plastică, o fac și pentru că sensibilitatea lor a fost îndelung și migălos pregătită de emoțiile pe care le-au încercat în copilărie în sălile teatrelor de păpuși.
Păpușa a devenit o realitate și o valoare socială. A sosit momentul ca părinții săi, artiștii plastici, să o recunoască și să o primească în grație și atenție.
să ghicim însușirile sale cu adevărat magistrale, cînd se așează în fața unul carton, pentru o acuarelă.
Arnold se naște în lași, în 1897. Tot acolo își face studiile de cultură generală, precum și cele de specializare. lașul, în timpul primului război mondial, ca urmare a ocupării Capitalei de către trupele germane, este destinat să adăpostească pe cei nevoiți să părăsească Bucureștiul, începînd cu guvernul țării și continuînd cu toate autoritățile șl instituțiile, care-șl aveau sediul în Capitală, între altele și cu Institutul de seruri și vaccinuri al Profesorului Cantacuzlno. După cum știm, în jurul profesorului Cantacuzlno a existat un splendid mediu cultural, compus în mare parte din colaboratorii săi, din prietenii acestora și din mulți intelectuali bucureșteni, toți interesîn-du-se îndeaproape de dezvoltarea literaturii șl mai ales a artei noastre. Arnold era un tînăr abia trecut de 20 de ani. Prin lucrările sale de atunci, el reușise să atragă atenția celor din jurul profesorului Cantacu-zino, și îndeosebi pe cea a profesorului Slătineanu, care începe să-l prețuiască și să-l încurajeze. Dintre lucrările executate în acea vreme, posed un mic peisaj ieșean, plăcut la înfățișare și atent observat, dar din care mi-ar fi fost greu să prevăd pe viitorul desăvîrșit acuarelist, cum va deveni Arnold nu după multă vreme. E drept că peisajul este în ulei și nu în acuarelă. Uleiul, deși destul de des practicat de artist, n-a constituit, cum am spus,principalul său fel de expresie. Totuși, numai în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România se găsesc nu mai puțin de 14 opere în ulei, din diversele faze ale carierei artistului, ceea ce arată o practică serioasă și continuă a genului. Dar Arnold este șl rămîne în primul rînd acuarelist.
Arnold a considerat încă de atunci călătoria ca un element auxiliar indispensabil felului său de a se manifesta. Trecînd în revistă numai operele aflate în colecțiile publice din București, și ele nu reprezintă decît o parte a activității sale, vedem că el stăbate Franța, unde arată o mare predilecție pentru Bretania, Anglia, cu copacii săi splendizi, cu parcurile și terenurile de curse și de sport ale Londrei, Italia, îndeosebi Veneția, Egiptul, Grecia, fără să mai vorbim de Palestina și de Irak. Din toate aceste variate regiuni ale Europei, Asiei și Africii, el se întoarce cu numeroase acuarele, unele inspirate de locuitori, în pltoreștile lor costume, sau intreprinzînd acțiuni proprii acelor ținuturi, altele de peisaje. Mai ales asupra

peisajelor voi insista, pentru că în ele se simte calitatea rară a lui Arnold. Străbate ținuturi, în care climatul este mai degrabă umed, cum ar fi Bretania, Londra sau Veneția, și altele, aride și uscate, ca Palestina sau Egiptul. Sensibilitatea ochiului său și admirabila îndemînare a mîinii se remarcă în primul rînd prin deosebirea netă, ce se simte în opere, între cele inspirate de locuri în care aerul era plin de vapori de apă, și cele în care aerul era uscat. O atît de pătrunzătoare sensibilitate șl un dar uimitor de corespunzător împrejurărilor fizice, sînt cu totul rare, nu numai în ce privește acuarela practicată in țara noastră, dar chiar în țări vestite prin acest gen de arta. Dar nici aceasta n-ar fi destul pentru a-l ptețui cum îl prețuiesc. Execuția operelor Și gama sa coloristica, delicată, clară, de o rară pre-
țiozitate, spontaneitatea facturii sale, raspunzînd parca la cea mai mica senzație vizuală, vin sã se adauge însușirior mai sus semnalate. Chiar de la începutul activității sale, execuția sa se simplifică și se lărgește. în multe din acuarelele sale, mal ales cele în care există marea, și ele constituie o parte însemnată a creației, prin pete largi, transparente, puse cu o preciziune impecabilă, el izbutește sa ne redea exact și complet imaginea la care aspiră, într-o nota indiscutabilă de originalitate» în colecțiile noastre publice, cea mai mare parte a operelor sale se remarcă prin aceste însușiri și prin darul excepțional de a prinde tot ce este caracteristic fiecărui subiect. Din toate se revarsă asupra noastră o liniște și o armonie binefăcătoare, mai ales prin contrastul cu atîtea opere chinuite, chiar atunci cînd sînt Interesante, ale partizanilor atîtor școli și tendințe ale contemporanilor săi apuseni.

Curînd după primul război mondial, Arnold se instalează la București și începe să participe la viața artistică. încă din 1927, critici mai sensibili se obișnuiesc să-l aprecieze favorabil. Contribuția sa la viața artistică a țării noastre se continuă tot timpul prin expoziții atît la București, cît și în străinătate, pînă
la ultimele expoziții din 1947. De atunci încolo el încetează do a mal lucra, căci o boală gravă îl împiedică să se mal servească de mîini. Și cu aceasta, viața sa activă încetează. Din nenorocire, dat fiind că cele mai însemnate realizări ale lui Arnold sînt acuarelele, opere atît de fragile, impresionabile, nu numai la influența luminii, dar și la cea a aerului, ele nu se pot expune decît pentru un scurt interval, iar publicul ne mai văzîndu-l, încetul cu încetul uita de marile lui însușiri de artist. Vinovate sînt poate și muzeele care» în expozițiile lor, fac numai rar să mal apară în public operele lui Arnold.

PICTURA DE INSTINCT Șl LIMITELE SALE

Departe de a secătui emoția, cum încă uneori se crede, metoda, rigoarea, tehnica dau spiritului
întreaga libertate de manifestare, așa cum stăpînirea perfectă a instrumentului dă violonistului acea secretă stare de elevație în care arcușul să nu mai producă
note ci muzică; acel echivalent al magiei care face
să devină tabloul pictură, poemul poezie.

«... Cred că mă pot mîndri. . . că nici un punct al compoziției mele nu a fost abandonat hazardului și că întreaga lucrare a mers pas cu pas către scopul ei, cu precizia și logica riguroasă a unei probleme de matematică ». (Edgar Poe).

«... Poe, unul din oamenii cei mai inspirați pe care îi cunosc, a pus atît suflet pentru a-și ascunde spontaneitatea, pentru a simula sîngele

rece și deliberarea. . . » (Ch. Baudelaire – Introducere la « Întîm-plările extraordinare » ale lui Edgar Poe).
Seurat, unul din cei mari care au vertebrat impresionismul dîndu-i forță și stil, a meditat prin 1880 la unele reflexii ale tui David Sutter ca, de pildă, aceasta : «... Există ochi de coloriști așa cum există voci de tenor, dar aceste daruri ale naturii au nevoie de a fi fecundate de știință pentru a ajunge la completa lor dezvoltare,, , în artă, totul trebuie să fie voit » (D. Sutter, Fenomenele viziunii).
Studilndu-i pe Chevreul, Rood, Helmholtz, Ch. Henry, cercetînd opera șl jurnalul lui Delacroix,
cu un temperament febril și spontan, Seurat înțelege necesitatea elaborării lente, riguroase, creînd o metodă proprie de lucru. (Metoda lui Seurat este expusă în scrisoarea acestuia către Maurice Beaubourg). Cu iritare nedisimulată el declară: « Lite-rați și critici văd, în ceea ce fac eu, poezie. Nu, eu îmi aplic metoda, asta e tot ! ».
Pentru a sublinia necesitatea elaborării în pictură ne putem referi la unul din domeniile importante ale studiului teoretic al paletei: domeniul intensității.
Expresivitatea culorii este în bună măsură determinată de intensitatea sa (fizică) sau de cea spirituală. Elaborarea estetică a culorii, cu alte cuvinte trecerea culorii materiale (elaborată tehnic) pe planul picturii se supune criteriului intensității în cele două ipostaze: senzorial și afectiv – intensitatea fizică a culorii fiind expresia cantitativă a sarcinii cromatice, a concentrației materiale, iar intensitatea funcțională fiind calitatea sarclnei sale afective, a concentrației spirituale.
Intensitatea colorată (fizică) șl intensitatea de sentiment sînt ca atare două moduri deosebite ale expresi
vității culorii ce se poc suprapune, fără a fi neapărat condiționate una de alta»
Operînd într-o arie largă» cuprinsă între sonoritatea senzorială și inefabilul nuanței spirituale, aceste două criterii ale intensității crează din cele șase culori elementare, infinita lume de expresie a paletei.
Intensitatea în genere, presupune încordarea întregului, concentrarea cantităților și sublimarea în acea stare de ordin calitativ care este tensiunea. Dar nu se poate imagina acest efort complex fără elaborare. Fiecare din componentele întregului, pentru a fuziona și împreună a atinge pragul tensiunii, e necesar a fi pregătite și orientate.
Pentru ca roșul pur alăturat verdelli i pur să devină acord, unul sau amîndouă trebuie să se schimbe. în spectrul solar, aceste culori nu sînt juxtapuse, ele se găsesc la o distanță apreciabilă una de alta. Alăturîndu-le fără a le modifica, nu creăm un raport de intensitate, armonică, un acord, ci un raport de stridență, un dezacord. Această asociere nefirească, venind dinafara granițelor armoniei, produce un șoc insuportabil asupra retinei. E necesar deci a interveni.
Operațiunea se poate referi la factori ca modificarea Intensității cromatice (ruperea tonului) șl a energiei luminoase a culorii pure, stabilirea cantității șl suprafeței petei de culoare, modularea el» intoducerea celei de-a treia culori etc.

în situațiile complexe ale picturii, unde intervin mai mult de două culori și unde relațiile dintre aceste culori nu se referă strict numai la necesități armonice, dar și funcționale, paleta devine o orchestră. A folosi la un moment dat toate resursele sonore (de culoare) ale unei orchestre (palete) și a nu cădea în vacarm și confuzie (cacocromie)

înseamnă a ramine în limitele armonice, adică în limitele de toleranță fiziologică ale urechii și ale ochiului. Intensitatea cromatică, fie strict armonică, fie funcțională, nu poate fi realizată numai prin instinct în condițiile moderne ale paletei. Ea se supune unor legi pe care
se fundează întreaga estetică a culorii în stadiul său actual.
în secolul nostru, estetica paletei îmbogățită de cercetători și artiști, a deschis picturii perspective de o neîntîlnită complexitate. Studiul teoretic, elaborarea complexă și rațională a paletei, sînt condiția elementară a picturii culte. Instinctul, cultivat, înnobilat prin cercetare și meditație, devine ceea ce în mod propriu putem numi talent.
A eluda conștient sau a ignora disciplina riguroasă a picturii, înseamnă a supralicita forțele naturale ale talentului. După cum remarca Roger de Piles la finele
secolului al XVII-lea, numai marile genii sînt deasupra regulilor și se pot dispensa de acestea, supunîndu-se de fapt propriilor lor legi pe care le consacră și le instaurează în gîndirea plastică. Depozitul teoretic al culturii plastice provine tocmai din depunerea principiilor novatoare, iar depășirea legilor nu este posibilă decît la nivelul elevat al cunoașterii. Instrucția este anterioară creației și intervine în elaborarea lucrării de artă ca un reflex organic al gîndirii plastice, fără a tulbura inspirația și fără a o putea înlocui. Studiul, cultura nu determină talentul, dar ignoranța refuză chiar celui mai viguros instinct accesul la marea artă.

PRIVIREA ÎN EVOLUȚIA PORTRETULUI DE LA RENAȘTERE ÎNCOACE

(urmare din pag. 509)

sigur de sine, rafinamentul tehnic, « le fin des fins» îngăduie oricînd pictorului să se autoportretizeze nepri-vindu-se în ochi. Mai mult chiar, se încearcă a se da impresia că nu există dialogul celor două priviri. Noi, la rîndul nostru, privind, luăm doar contact cu rezultatul care se realizează plasticește, ca să zicem așa, în absența executantului, care, astfel a creat printr-un fel de grație divină, beneficiind de un fel de « hocus-po-cus » care a anulat prezența stânjenitoare a executantului. în cele două faimoase autoportrete ale lui Dürer, peste «frumosul ideal » italienesc se adaugă suprema gravitate nordică, sublinierea demnității umane pînă la demiurgică maiestate.
Se știe cu preciziune că, de-a lungul secolelor, în psihologia socială există o așa-zisă eșalonare, oarecum în cascadă secretă. Cînd un principiu de influențare într-un curent mai stabil sau chiar într-o modă trecătoare, declanșează șl determină o vreme, tocmai acest proces de « influențare socială », cel care constituie modelul a părăsit de mult dragostea, slăbiciunea sau pasiunea pentru un anumit lucru, fie el pe plan vestimentar, cultural sau artistic, în timp ce pături tot mal largi recepteează Influența fenomenului direct. Există comparația clasică a pietrei asvîrlite într-un lac liniștit, cînd în centrul cercurilor din ce în ce mai largi care văluresc apa, nu se mal vede nici o urmă de unduire, circumferințe tot mal largi vehiculează încă, mal slab dar mai vast ca spațiu, Impulsul

inițial. Un exemplu tipic este veștmîntul de astăzi în portul tirolez festiv care imită, aproape fără nici o schimbare, portul vizitiilor de diligență care, la rîndul lui, seamănă cu portul vizitiilor de caleașcă nobilă care, și dînsul transpunea destul de apropiat un costum nobiliar

mai vechi cu un secol sau două. Exact la fel, fotograful mediocru de astăzi — cu mici variații — ține să nu se vadă că personajul « pozat » este în atitudine de poză. Dimpotrivă, în chipul cel mai caracteristic, fotografia artistica acceptă, la diverse grade, în cazuri oarecum speciale, o expresivitate a privirii directe. Intruziunea, acceptarea și chiar sublinierea privirii directe corespunde, în cadrele unui paralelism pitoresc și revelator, în ultimele trei sferturi de veac, expresivlzării din ce în ce mai libere a portretului fotografic. Fotografia autentic artistică din ultimele decenii, deși legată de maximala obiectivitate a obiectului fotografiat, și-a însușit în chip aluziv sau direct elemente fie impresioniste, fie — azi din ce în ce mai mult — puneri în pagină, contraste, jocuri de umbră șl lumină etc, împrumutate și am spune chiar «subtilizate» expresionismului de diverse grade. în primele decenii ale așa-zlsel « daghereotlpii » nici nu putea fi vorba de așa ceva. Șl totuși există o serie întreagă de daghereotipurl de o încîntătoare cuminețenie, Savoarea lor este așa de mare încît s-au găsit cineaști de mare talent care, renunțînd la toate « achizițiile » de expresivitate modernă ca punere
în pagină, contraste, joc de umbre etc. sã realizeze filme întregi în viziune de daghereotipie aparent foarte simplă. Și într-adevăr, asemenea imagini au uneori un farmec extrem, farmecul redescoperirilor, farmecul faimosului « on revient toujours. . . » ; și nu numai din idilizate anacronică, ci din motive mult mai largi și chiar fundamentale pe care nu Ie putem atinge aci.
în portretistica de acum cîteva decenii, încă, și în estetica fotografiei artistice de astăzi, se acceptă din ce în ce mai mult înlăturarea oricărui gen de « truc ». Relația între cel care pozează și executant a devenit mult mai complexă. Se privesc bine unul pe celălalt și, în lipsa oricărui truc, exista un plus de comuniune directă, o anumită colaborare de ordin uman și estetic și, la diverse grade, o anumită complicitate legată de acceptarea mai mult sau mai puțin conștientă a unor anumite convenții. Căci o anumită doza de convenție există în orice act de creație autentică, pe linia respectivului substrat social. Așadar, situația este dezartificializată: raportul dintre cele două priviri este uneori direct și plenar ; faptul că portretizatul pozează nu mai este escamotat. Nefi-I eseul unei situații de poză, nu mai este corectat pînă la capăt. Un anumit coeficient de convenție rămîne vădit și uneori chiar subliniat. (Precum în Commedia dell'Arte sau în teatrul lui Brecht, de pildă). Căci « dexartlficlalizarea » se face pe plan psihic,
prin acea transpunere esențial legată de « modernitate ». Această modernitate aduce cu ea un anumit coeficient, să zicem, de transfigurare omenească; — se tinde astfel către o « naturalețe » cîștigată, care ar putea fi numită «secundă», nu primară, adică de gradul doi, cea o transpunerii pe plan estetic. Bineînțeles, elementele de «convenientă»anacronică — moștenire conștientă sau nu, — precum poza de grad social, « tenue d'apparat », pieptul bombat, decorații, un picior așezat dinainte, surîs avantajos, privire simpatică dar profundă, fundal hipersugestiv, fie idilic, fie fastuos etc. toate acestea au dispărut. în trecut era greu de conceput lipsa unui fundal, și în pictură și la fotograf. Astăzi ne mulțumim să păstrăm în spatele portretului un ansamblu de tonuri neutre, uneori total «statice », nemodulate etc. în schimb, în fotografiile de « tîrg » ori de sat, și astăzi, personajele fotografiate sînt plasate cît mai arbitrar șî cît mai avantajos, cu diverse grade de stîngăcie sau iscusință în cadrele moștenirii străvechi. Peisajele sînt gata făcute; există grădini

bucolice — uneori chiar cu respectiva «oiță» — ori terase fastuoase ori, dacă nu, cel puțin balcoane poetice din care soția sau logodnica surîde bărbatului aflat lîngă portița întredeschisă. Persistă așadar aci « metaforicul vulgar » și « rafinamentul » cel mai naiv, straniu reînnobilat pentru o clipă de geniul «genuin» al vameșului Rousseau.
Evoluția acestui fenomen de denudare, decantare și transfigurare sufletească care, în arta modernă, înlătură progresiv fie sentimentalismul digestiv (pe care Valéry îl numea chiar « pornografic »), fie atributele vanității stupide ale pompei excesive și ale platitudinii vădite, degradante sau cel puțin compromițătoare, chiar în cadrele culturii mijlocii, — poate fi urmărită destul de bine chiar de la începuturile picturii moderne, de la Van Eyck, Rembrandt, Velasquez pînă la Van Gogh și Cézanne. Deși sîntem obligați să recunoaștem că un portret de tînără fată cu pandantive hipermoderne de pe sarcofagul unei mumii egiptene (colecția Graf, Germania) ne fixează cu o privire directă, nespus de expresivă și de « contemporană » chiar, în cadrele unei frontalități absolute. Ba chiar conturul figurii este atît de accentuat, atît de neconvențional, încît într-adevăr sîntem alături de o viziune tipic modernă.
Sculptura s-a dispensat adesea de această privire directă, renunțînd într-o serie întreagă de cazuri să indice — fiescobind, fiezgîriind, — pupila propriu-zisă.
O extraordinară privire directă găsim la unul dintre «Băutorii » lui Velasquez din 1628 (muzeul din
Prado). Forța de sugestie, ascuțimea observației sînt extreme și ne amintesc «sondajele» unui Rembrandt pe acest plan al unul pitoresc caracterologic suprem, depășind nemăsurat pitorescul familiar al « micilor maeștri » olandezi. Capul plecat în jos, mustața pe oală, șuvițele de păr căzînd pe frunte în neorînduială, amestecul de zîmbet poznaș și rictusul de cordialitate bachică gata de confidențe năzdrăvane, — iată o asemenea penetrație psihologică realizată plastic încît descrierea literară exactă a personajului s-ar putea prelungi oricît. Privirea este în același timp maximal de directă și ambiguă jucăușă, căci aplecarea capului face ca fluxul ei să fie oarecum strecurat «en biais». Mai certă «complicitate» cu privitorul — fără desmăț însă, — nu se poate imagina. Se știe că investigația psihologică la Velasquez merge uneori pînă la cruzime, piticul grotesc și suveranul degenerescent, fiind tratați la fel.
în prodigioasele autoportrete de bătrînețe ale lui Rembrandt sărac și părăsit, ajungem la antipodul maximal al « pozei ». Extrema investigație a privirilor de neuitat este filozofică, încărcată de întrebările supreme legate de sensul vieții. Asemeni priviri anunță, oarecum peste secole, «abisalul » dostoiev-schian, și tot ceea ce este profund în actualul existențialism, dincolo de vogă și de modă.
Evident, pictura cunoaște perspicacitățile unui Franz Hais, Goya sau Courbet și ne putem opri la revelatoarea privire a personajului gras, cu mîinile pe genunchi, al lui Ingres. Dar la Manet, în cîteva cazuri, și uneori la Cézanne, putem surprinde o fază nouă: ochii modelului privesc pe privitor nestingheriți, dar necercetători, fără intensități ostentative. Uneori chiar, la Cézanne, se strecoară în privirea « modelului » o nuanță nouă: o anumită «absență morală ». Accentul antipatetic merge atît de departe, (legat poate de etica «scientistă» a epocii), încît dialogul este din nou anulat pe alt plan pictural șl sufletesc. Sîntem deci foarte aproape de acea « depsihologizare » de care vorbeam și care, într-adevăr, a cucerit progresiv viziunea modernă. Se anulează aspectul litera-turizabil al picturii chiar în

portret, chiar în elocvența directă a privirii. Nevoia de transfigurare tipică epocii noastre duce la transpunerea unor « semne » tipic umane, într-un decorativ mai mult sau mai puțin uman, mai mult sau mai puțin vibrant. însă acest decorativ de plenitudine picturală totuși, este atît de demisticizat încît poate îngădui expresivitatea plastică cea mai libera.
în cele aproape două duzini de portrete și studii de figură omenească lăsate de marele și nefericitul Andreescu, găsim accentele unei profunzimi de comuniune umană pe cît de nuanțat comprehensivă, pe atît de sobră, făcînd astfel parte din tezaurul portretisticii mondiale. Luchian va trece la tensiunea unui lirism, de exaltată suferință, uneori sfîșietoare ; dar portretul de țărancă a lui Andreescu — se pare din 1881 — are o libertate de tușă și cuceritoare luminozități atît de extraordinare, încît îl anunță pe Luchian aproape global în ceea ce ar constitui culmile și densitățile acestuia. Privirea ochilor mari — cu ceva meridional și slav totodată — hotărîtă dar și ușor absentă, cu irisul de un verzui obsedant; splendidul oval al feței cu totul neidealizat, fac din acest portret o perlă a Galeriei noastre naționale.
Faimosul autoportret în picioare, cu mîinile încrucișate pe piept, nefinisat deoarece lucrat în ultimele luni ale vieții sale de om bolnav, la vîrsta de 32 ani, este poate mai răvășitor sufletește decît « zugravul » lui Luchian, iar privirea trece peste capul nostru și se afundă — fără nici un fel de exaltare, fără vreo urmă de pathos exterior — într-un fel de « absolut » al problematicii vieții și artei. Tensiunea sobră a pupilelor întunecate în ansamblul unor rozurî ale unei figuri subminate de boală, maximal spiritualizată, închipuie una dintre cele mai remarcabile efigii de demnitate umană elevată, dincolo de viață și de moarte. Luminozitățile de rafinat și poetic clarobscur din autoportretul lui Nicolae Grigorescu, realizat în 1868, dovedesc, dincolo de studiul profund al unui Rembrandt, un revelator amestec de sănătate și delicatețe, dîrzenie și înțelepciune, de avînt și de echilibru al unui artist care exprimă atît de specific sensibilitatea românească, în datele ei esențiale. Cu Andreescu însă ne aflăm din plin în patrimoniul mondial al picturii și al portretisticii ; iar privirea autoportretului este revelatoare caracterologic pentru un anumit realism critic al secolului trecut, dar și pentru personajul de nebiruită demnitate morală, drapat în veștmîntul întunecat ca într-o togă, monumentalizat aproape statuar ca viziune — cea mai tipică osîndire a platitudinii și mizeriilor sociale.
N-am dori să mai reamintim decît nenumăratele autoportrete ale lui Pallady, acest « armonist » nespus de subtil adesea, obsedat de ritmuri melodice și de rafinată poezie. El realizează totuși în autoportretele sale un rechizitoriu, pe plan de introspecție dar șl pe plan social, impresionant. Privirea este
cercetătoare și forța ei de scrutare este lipsită de complezență. în autoportretul aflat la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, nesemnat și nedatat» se atinge o remarcabilă noblețe și un anumit amestec din privirea încă scrutătoare — perspicacitate fixînd pe cel care contemplează tabloul - cu o anumită înseninare filozofică larg cuprinzătoare peste
lucruri și oameni.
Auto
rtretul în ulei din 1941 închide și ceva din
ironia acidă, iar privirea lasă să deosebim o undă de
meditație atît de caracteristică acestui etern tînăr

creator, obsedat de cea mai armonioasă poezie a picturalului, cît mai elevat pe planul nobleții decorative. Problema privirii — chiar în cadrele circumscrise ale evoluției picturii» ale evoluției psihologice a portretului și autoportretului. — cuprinde o arie atît de vastă încît atingem și anumite « zone obscure ». Cultura umanistă este esențial anti-ocultă. Pe de
* \
altă parte» în intuiția privitorului există procese de sinteză, de înglobare directă» care pot fi semnalate aproximativ prin termenii : cuprindere, învăluire, aprehensiune, flair etc. Deci, procesul are aspecte foarte variate și este fugace, labil și proteic. Se folosesc într-adevăr elemente care au rădăcini milenare
în psihismul uman și care» în știința de astăzi, încep să semene cu « raporturile de limită », cu complexi-tățile care trebuiesc examinate în lumina mai multor

Acad. ANDREI OTETEA:
«RENAȘTEREA».
(urmare din pag. 511)
t 4
centrismul Renașterii s-a exprimat filozofic, pe Ungă concepția umanistă, în cea despre microcosm și macrocosm, a tui Paracelsus și emulilor săi» precum și în filozofia naturii a unor Teîesio, Bruno sau Campanella, acei « mari italieni de la care datează filozofia modernă » cum spune Engels (Dialectica naturii» Introducere). Teocentrismul medieval postula transcendența; antropocentrismul Renașterii e Imanentlsț

științe. în psihismul uman însă, ele se realizează sintetic, - deși în cadrele adevăratei culturi, pe laborioase etape de asimilare, — cu o iuțeală aparentă care poate merge de la viteza sunetului la viteza luminii. . . De aceea, o asemenea cercetare precum cea a privirii în evoluția portretului, constituie un esențial fenomen de limită extremă, — cuprinzînd aproape întreg ansamblul implicațiilor de biologie umană și de creație estetică. Se înțelege din cele spuse mai sus că în portretul modern sîntem la antipodul atitudinii « poză ». Se încearcă astfel cea mai esențială împletire dintre valențele profunde ale omenescului și cea mai liberó plasticitate picturală — sau fotografică, artisticește. Să mai amintim însă din nou, în concluzie, că în cea mai liberă transpunere, în cea mai metaforică « transfigurare », maximal de sintetică, de simbolică, mergînd pînă la semi-abstractism etc. — regăsim totuși în figurile încă aluziv-figurative obsesia privirii « profunde ». Și în plastica modernă, prestigiul mesajului atît de complex și atît de variat caracterologic al privirii omenești este păstrat. Desigur în forme foarte epurate; totuși această epura? tie, această decantare uneori extremă nu anulează © *
pentru retina exersată, semnificațiile de comunicare plenară, de comuniune omenească, de revelație intimă. Ba uneori, chiar dimpotrivă, cum vom încerca să arătăm cu alt prilej, la Marc Chagall, Picasso, Klee, Modigliani, Kandinsky etc.

și duce la panteism. « Rațiunea — spunea Schelling — duce cu necesitate la panteism ». Putem adăuga : și mai departe, de la panteism la materialism, ca de pildă la Spinoza. Tot Engels în același loc scrie despre filozofia Renașterii : « libera cugetare optimistă preluată de la arabi și nutrită de filozofia greacă redescoperită se înrădăcina tot mai mult, pregătind materialismul secolului al XVIII-lea ».

Studiul bogat și temeinic al academicianului Andrei Oțetea a trebuit să-și mărginească aria în folosul aprofundării ; cum era și firesc la un eminent specialist al subiectului, fenomenul italian din Quatro și Cinquecento ocupă aproape totalitatea cărții. Limitarea aceasta care lasă pe dinafară lumea și dramaturgia
elisabetană, de pildă, sau secolul de aur spaniol și Renașterea franceză, dă cărții unitate și pregnanța menținîndu-se pe un perimetru exemplar. Succintele incursiuni în alte teritorii europene nu fac decît sa urmărească influența și ¡radiația Renașterii italiene și ca atare nu ies din acest subiect.
Publicarea acestei cărți reprezintă un superior act de cultură.

SPAȚIU, LUMINĂ,
CULOARE

(urmare din pag, 514)

care au nevoie aceste picturi narative. Emakimonourîle ignorează perspectiva centrală limitată la un punct unic de observație. Dacă acesta ar fi fost introdus, ar fi rezultat segmentarea în conuri juxtapuse a spațiului pictat, a cărui continuitate ar fi fost astfel întreruptă.Dimpotrivă, domnește aici, cu rare excepții, un strict paralelism al oblicelor, care constituie liniile de profunzime, chiar acolo unde ochiul nostru, obișnuit cu perspectiva « clasică », crede că le vede convergînd. Această metodă îngăduie realizarea unei suprafețe picturale spațioase și deschisă de toate părțile. Ea nu tăgăduiește suprafața, se adaptează cu ușurință mișcării scenelor evocate și nu constituie decît anturajul spațial, intenționat negrănițuit al ansamblului. Și e în același timp un spațiu mișcător, căci este în general deschis și populat cu evenimente ele înșile în mișcare, iar imaginea, dezvoltată de la dreapta la stînga, se desfășoară, sub ochii spectatorilor, continuu și, în principiu, fără limite fixe. în felul acesta, fiecare secțiune este, în același timp, o unitate de formă și semnificație și o tranziție între ceea ce precede și ceea ce urmează în fluxul narativ. Nici o formă a artei picturale nu a reușit să evoce cu această măiestrie continuul spațîu-timp. De unde și puterea cu care emaki-urile au știut să capteze viața și curgerea acesteia în strimtul spațiu al unui simplu sul de hîrtie sau de mătase. Această concepție este în extremul orient dintre cele mai vechi și datează
din primele veacuri ale erei noastre. Ea a atins un nivel ridicat în China, dar ca artă, de mare măiestrie, a peisajului, în timp ce, doar în japonia, a devenit narațiune esențial epică sau dramatică ». Am reprodus acest lung fragment pentru a demonstra mai multe lucruri: apariția istorică a genurilor, ansamblurilor expresive, modalităților de figurare a spațiului, de sugerare a timpului, mișcării etc. ; rolul determinant al concepțiilor despre lume și viață în structurarea diferențiată a ansamblurilor expresive, importanța, de pildă, a diferențelor dintre creștinismul oriental (bizantin sau rus) și ezoterismele extremorientale în ceea ce privește concepțiile asupra relației dintre om și univers și asupra spațiului pentru structurarea unor modalități diferențiate de sugerare a spațiului ; existența unor structurări ale imaginilor care se exclud reciproc, ale unor invariante plastice, cu caracter legic. Păstrînd în memorie cele afirmate despre picturile pe sul extremorientale putem interpreta mai just pluralitatea perspectivă prezentă în operele unor europeni din sec. XV și XVI — italieni ca Antonello da Messina și Benozzo Gozzoli, flamanzi ca Henri Met de Bles și mai cu seamă Pieter Brueghel cel Bătrin. Mai mult decît cu o pluralitate perspectivă efectivă, avem de aface aici cu o viziune plurioculară care combină perspectiva în zbor de pasăre cu aceea

frontală, într-un montaj în cadru și care păstrează, dacă nu un punct central, cel puțin o linie a orizontului. La rîndul lui procedeul a folosit nu ca un exercițiu în sine șî pentru sine, formalist, ci ca un mijloc esențial de realizare a unui « peisaj enciclopedic » (cum îl numește Ch. Sterling), aspirație reprezentativă pentru umanismul flamand al veacului al XVI-lea, umanism care investește opera brueghelianä. La fel, altele sînt rădăcinile și finalitățile modalităților de figurare a spațiului folosite în pictura de șevalet și mai cu seamă în cea murală de artiști moderni ca Fernand Léger sau David Alfaro Siqueiros. Perspectiva multiplă și spațiul activ pe care unii ca aceștia se străduiesc să-l sugereze, prin imagine, urmăresc alte scopuri și, în primul rînd, pe acela de a transcrie sentimentul modern al expansiunii energiilor umane. Apoi, la un Siqueiros de pildă, proletarii care, prin-tr-un savant ansamblu de forme abreviate șl deformate, parcă íes din perete și înaintează furtunos spre privitor, au o funcție evident mobilizatoare, agitatorică, în cei mai înalt, mai artistic, înțeles al cuvîntului. Și iarăși verificăm astfel felul în care diferențele de orientare, de viziune, de finalitate urmărită cristalizează (bineînțeles și mulțumită progresului reflecției азирга mijloacelor de expresie, a tehnicilor, materialelor etc.), ansambluri și modalități expresive distincte, diferențiate.

Din exemplele date mai sus, într-o succesiune cvasi-cronologică, am putea înțelege și faptul că modalitatea renascentistă de figurare a adîncimii spațiale este istorică și, ca atare, nu trebuie să fie considerată ca un punct terminus, absolutizată. Ea doar aproximează și nu reproduce felul nostru de a vedea. în fond pretenția că ea consemnează însuși felul nostru de a vedea lumea, cade, din momentul în care ne dăm seama că această modalitate perspectivă se întemeiază pe un postulat inexact, fiindcă presupune un singur ochi si încă si acela fix. Or, este un lucru dovedit

• * Д

faptul că « un singur ochi cuprinde un cîmp vizual care cu greu îmbrățișează 150° și vede toate obiectele confundîndu-se în același plan, în timp ce doi ochi îmbrățișează un cîmp vizual de 200° și ne îngăduie să distingem obiectele la dreapta și la stînga și în același timp chiar și puțin îndărătul acestor două laturi, viziunea binoculară permițîndu-ne apoi să apreciem relieful obiectelor și respectivele lor poziții în adîn-cime ». (Jacques Poliéri). Apoi progresul științific înregistrat în analiza reflectării senzoriale a demonstrat « existența unor interacțiuni permanente între organele de simț » (de ex. : între simțul văzului și simțul kinestezic), precum și faptul că «toate reprezentările noastre despre lumea înconjurătoare, indiferent cît de dare și complexe ar fi ele, se construiesc în ultimă instanță, pe baza acelor elemente care ne sînt date împreună cu mișcările musculare » (A. N. Leon-tiev: «Despre mecanismul reflectării senzoriale»). Sau, exprimîndu-ne mai laconic, «ochiul imobil este orb, după cum urechea imobilă este astereogno-stică » (id.). De fapt nu vezi decît ceea ce privești, iar a privi implică mișcarea. De altfel, în epoca noastră, se și încearcă construirea unor noi modalități perspective. Dar să dăm cuvîntul unui alt expert în istoria perspectivei, el însuși perspectivist, Albert Flocon. Fragmentul e extras dintr-un studiu intitulat «Scurtă istorie a perspectivei ». « Dar iată că se multiplică semnele unei lumi vizibile altfel decît prin fereastra strimtă a renascentiștilor. Perspectiva albertiană, care a intrat atît de bine în obișnuințele noastre vizuale încît pare « firească » și « obiectivă » șl interdicția aruncată de arta contemporană peste tot ceea ce atinge

posibilitățile raționale ale unei reprezentări spațiale, au împiedicat recunoașterea relativității Istorice a oricărei perspective și au frînat punerea la punct șl folosirea unor perspective diferite.
Spațiul nostru trăit (sublinierea noastră) s-a transformat într-un chip considerabil. Viteze, distanțe terestre și intersiderale, radaruri, ecrane panoramice, cîmpuri fotografice de 180° sînt dovezi tangibile. Imaginația rațională a fizicianului a conceput spațiul curb, în care imaginația imaginantă a artiștilor se ciocnește de fereastra cea strimtă a renascentiștilor. Anumite lucrări ale istoricilor de artă au scos în evidență posibilitățile unei perspective care pleacă mai ales de la sfera vizuală: Panofsky, Whíte, Guéry, Francastel, Chastel. Dar nici unul n-a propus o soluție ». (Dar noi cunoaștem totuși rudimente de soluție la care au ajuns empiric unii pictori mexicani moderni, dintre care trebuie să cităm, pe cei care au fost primii: Dr. Atl și O'Gorman. Marile peisaje pictate de Dr. Ad, de imensă amplitudine geografică, de caracter pozitiv sferic, pentru enorma lor bătaie parabolică, în toate direcțiile, sînt obținute prin folosirea a ceea ce pictorul Luis G. Serrano a numit « perspectiva curbilinie » («în realitate principiul structurii sferice a spațiului în loc de acela al structurii cubice »). La rîndul lui O'Gorman a aplicat în pictura de șevalet « particularitatea panoramică de mare unghiularizare » practicată de Atl).
Reîntorcîndu-ne la studiul cercetătorului francez, acesta rezumă astfel stadiul căutărilor sale: «Autorul
acestui articol, în colaborare cu André Barre, propune desenatorilor o perspectivă curbilinie cu cîmp vizual total care va forma obiectul unei viitoare publicații. Era vorba de a pune la punct un sistem practic care constă în dezvoltarea acestei sfere, asamblaj de unghiuri vizuale, problemă imposibil de rezolvat în geometria euclidiană și care să îngăduie toate construcțiile perspectivei centrale. Dimpotrivă, cartografii au elaborat o mulțime de soluții asemănătoare, practic foarte satisfăcătoare, în ceea ce privește diferitele obiective de atins. Această lărgire a spațiului pictural, în care se integrează totalitatea cîmpului vizual, cu o proporționalitate crescută a obiectelor, oricare
ar fi situarea lor, are o consecință șocantă pentru obișnuințele noastre vizuale : o mare parte din dreptele reale sînt reprezentate în ea prin curbe. Dar ea suprimă liniile privilegiate precum orizontul, verticalele.
orizontalele. Planul tabloului poate lua toate înclina
țiile, Spectatorul este independent de « punctul de vedere ». Ea poate integra ceea ce nici o mașină pers-pectivală nu ar putea să o facă, și anume partea observatorului, vizibilă lui însuși. în planul tabloului. Autorii
cred că ea va îmbogăți, prin numeroasele ei posibili
tăți, analiza și reprezentarea lumii vizibile.

№
529
va da loc la cercetări rodnice », (Albert Flocon : « Scurtă istorie a perspectivei »). Fără să pronosticăm asupra valorii acestor experiențe, am reprodus acest fragment din textul specialistului pentru a demonstra din nou nu numai caracterul istoric al diferitelor sisteme perspectivale, ci totodată felul în care schimbările intervenite în felul de a înțelege, de a simți și trăi viața, împreună cu progresul intervenit în științele exacte și in tehnică sînt determinante pentru

apariția unor noi ansambluri expresive, a unor noi modalități de structurare a imaginilor, a unor noi invariante plastice cu caracter legic.
Demonstrația pe care am încercat-o, urmărind evoluția modalităților istorice de reprezentare artistică a spațiului, o putem continua urmărind evoluția altor elemente ale ansamblului expresiv, de pildă aceea a obținerii formelor în pictură. Unul din primele moduri de obținere a formelor în pictură a fost desigur conturarea, spațiile dintre contururile de ansamblu (exterior) și detaliu (adică din interior, ale părților) fiind umplute cu materia colorată întinsă uniform, în manieră linsă, în aplauri. E o manieră cu un vădit caracter grafic, în care culoarea nu are rol funcțional, adică formele nu se iscă din ea. Mai mult adjuvant, culoarea nu este în acest caz înzestrată cu o sarcină afectivă, nu tinde să contribuie la închegarea de atmosfere afective, dar poate, ca în cazul picturii dominate de religie, să fie folosită cu o finalitate simbo-Jizantă, potrivit unui ansamblu prestabilit de convenții, în cadrul cărora s-au fixat cifrurile simbolice ale culorilor (culorile platformelor zigguratelor mesopota-miene, culorile fixate de erminiile din creștinismul oriental pentru picturile murale și icoane, fondul de aur sau de azur din muralismul și pictura de altar din occidentul medieval, culorile mantiilor Madonei și ale lui Isus în aceleași opere, culorile din unele lucrări picturale din India, China, Coreea și Japonia veche, culorile din unele exemplare de pictură precolombiana etc.),
O altă modalitate de obținere a formelor în pictură se întemeiază pe folosirea tehnicii în clar obscur. Grație acestui procedeu, pictorul rezolvă atît problemele sugerării spațiului tridimensional, cît și pe acelea ale sugerării caracterului volumetric al obiectelor și ființelor din realitatea obiectivă. Pentru înțelegerea a tot ceea ce va urma e necesar să atragem atenția că nu există un singur clar obscur șl că trebuie să se țină întotdeauna seama de varietățile existente, luîndu-se în considerație chiar și nuanțele prin care se diferențiază. Astfel între Leonardo, Correggio, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Elsheimer, Rubens, Honthorst, Rembrandt, Crespi, Magnasco, Goya, Daumier etc. nu se poate stabili semnul egal. La unii trecerile de la întuneric la lumină sînt treptate, subtile, pierdute, la alții brusce, lumina și întunericul fiind violent opuse. La unii, la care trecerile sînt lente, întîlnim prezența unor tonuri reci (ca albastrul în «sfumato-ul» davincian), la alții, din aceeași categorie, ele sînt absente. La unii se produce atmosferizarea (adică e sugerată atmosfera luminoasă care îmbăiază în natură formele, îndulcindu-le, în ochii noștri, contururile) apare «anvelopa » (Rembrandt, Magnasco Goya), la alții nu există atmosferă și contururile obiectelor care ies din întuneric sînt tăioase (Caravaggio). în sistemul opozițiilor violente accentul poate cădea pe relief sau pe volumetrie. La unii există indicată o singură sursă de lumină, pe principiul camerei oblonite în care funcționează un singur proiector, ca în presupusele experiențe ale lui Caravaggio, la alții sînt indicate mai multe. De asemenea lumina poate fi figurată ca o emisie continuă (Rembrandt) sau ca una sau mai multe fulgurații care sfîșie dramatic tenebrele, lasîndu-le totuși stăpînitoare (Tintoretto, Crespi, Magnasco). Dar și în cadrul acestei soluții există diferențieri căci la unii formele
• *
se stilizează conform proiecției luminoase care nu scoate la iveală decît unele elemente, unificînd limite articulare, alungind, deformînd, stilizînd (Tintoretto), în timp ce la alții ea le așchiază, ca și cum

în interiorul formelor s-ar fi produs o mică deflagrație (Magnasco). Și mai numeroase, adică mai diferențiate sînt gamele cromatice ale diverșilor practicieni ai clar obscurului. Singur Rembrandt schimbă de cîteva ori sistemul cromatic, ajungînd, în faza finală, la o prelucrare în cheie personală a unor palete ale lui Tiziano, Magnasco trece de la o tehnică bazată pe «fulgurație » la un clar obscur de emisie luminoasă mai continuă și sfîr-șește într-o factură care prevestește impresionismul. La Goya paletele se schimbă de asemeni, între paleta primului autoportret, la șevalet, cu pălăria pe marginile căreia sînt luminări aprinse, la aceea din compozițiile pentru San Jose de Calasanz, la aceea din compozițiile de pe pereții «Casei surdului » (« pinturas nlgras ») sau la prelmpreslonlsta « Lăptăreasă din Bordeaux », diferențele fiind atît de mari încît echivalează cîteodată cu adevărate mutații. La fel dc diferită e șl regia luminii. La Leonardo succesiunea planurilor do la față spre fund este: lumină, umbră șl semlumbră, lumină (« Madona din grota, Fecioara cu pruncul și Sf. Ana »), la Rembrandt primul plan e luminat, restul pierzîndu-se în tenebre tot mai dense, la Daumier, lumina vine din fund și se pierde pe măsură ce străbate planurile ce urmează spre față (« Drama », « Spălătoreasă », « Compartimentul de clasa doua ») etc., etc. Dar fiecare dintre aceste relații și soluționări specifice ies din dorința comunicării unor conținuturi specifice, dintr-o anumită atitudine față de lume, viață și artă. De asemenea enumerarea noastră, de loc exhaustivă, a putut evidenția existența între diferitele manipulări ale clar obscurului, a unor relații concordante sau antagoniste, pe scurt a unor invariante plastice (expresie asupra lămuririi căreia vom mai insista). Astfel, nu poți recurge doar la o singură sursă de lumină precis indicată și obține în același timp efecte de fulgurație diseminate. Sau, dacă recurgi la fulgurație, nu poți obține în același timp sugerarea sfericității, a volumetrie! obiectelor sau o continuitate a planurilor etc., etc. La rîndul lor « luminiștii » (de ex.: Emmanuel de Witte, Carel Fabritius, Pieter de Hoogh, Vermeer din Delft) deși aparțin, ca și practicienii clar obscurului, marii familii a pictorilor care recurg la valorație, nu pot fi considerați clar-obscuriști și trebuie diferențiați în același timp între ei. Dacă la uni practicieni ai clar obscurului întîlnim varianta caravagească a opoziției violente dintre lumină și umbră, ne îndoim că la luminiști putem găsi un echivalent. A valora în lumină impune mai curînd treceri treptate, subtile, topite. Și astfel a valora în clar obscur și a valora în lumină (ceea ce André Lhote numește «valorație de pasaj ») e o diferență care produce mai multe consecințe decît ar părea la prima vedere și care, repercutîndu-se asupra celor mai diverse și mai intime elemente componente ale ansamblului expresiv, le structurează mereu diferit, dar niciodată cazual, ci legic.

Dar mai există o cale de sugerare a formelor in pictură care nu e nici aceea a conturării, nici aceea a valorației în clar obscur sau în lumină și care, apărută istoric este deschisă de Paul Cézanne. Descoperirea lui Cézanne nu e nici ea cazuală, ci apărută într-un complex artistic în care reflecția asupra mijloacelor picturii și practica picturală nu mai dădeau. — în cadrul unui proces de rupere a formei de conținut, de deflagrație a formei în elemente componente care vor fi absolutizate unul în paguba celorlalte — prioritate luminii, element unificator și obiectiv, ci culorii înțeleasă subiectiv, adică fără referire la natură. Cézanne care considera că « totul este,

mai cu seamă în artă, teorie dezvoltată și aplicată în contact cu natura » șl care recunoștea o « logică a artei», pictura constînd, după el, în « sezlsarea unei armonii între raporturi numeroase » era de părere că «lumina este un lucru care nu poate fi reprodus, dar trebuie să fie reprezentat prin altceva și anume prin culoare », exclamînd că « a fost foarte mulțumit de sine însuși cînd a descoperit aceasta », adică această posibilitate de echivalare a luminii prin culoare, a reprezentării ei prin raporturi armonice sau contrastante de tonuri calde și reci, care, sugerînd lumina fără să recurgă la valorație, obțineau totodată și forma, punînd capăt acelei crize a formei pe care o generase tehnica picturală impresionistă. Așadar, în locul valorației, armonii și contraste de tonuri calde și reci, modulări orchestrale prin care se obțin, concomitent, impresia de lumină, de spațiu («caut să redau perspectiva doar prin culoare») și de volum. Astfel formele picturale nu mai sînt obținute prin desenarea contururilor și nici prin desen. Căci, « Desenul și culoarea nu sînt distincte (e bineînțeles vorba de sistemul cézannian și de desen nu în concepția de contur, ci de desen al formelor, de detașare perceptibilă a formelor, n.n.). Pe măsură ce pictezi, desenezi. Cu cît se armonizează mai mult culoarea, cu atît se precizează mai mult desenul. Cînd culoarea și-a atins bogăția, forma și-a atins plenitudinea. Contrastele șî raporturile de tonuri, iată secretul desenului si al modeleului ».
>
Credem că cele spuse au putut evidenția cu claritate că fiecare dintre cele trei căi de obținere a formelor în pictură este exclusivă. Cine le obține prin conturare nu mai poate recurge concomitent la valorația de clar obscur sau în lumină și nici la armonii și contraste de tonuri calde și reci armonizate orchestral. Cine le obține prin valorație etc., etc. (De asemeni cine valorează în clar obscur nu mai poate valora — în una și aceeiași imagine — și în lumină).
Urmărind succedarea modurilor de figurare a spațiului sau de obținere a formelor în pictură, am căutat să demonstrăm caracterul lor istoric, felul în care marile tipuri de soluții se exclud reciproc, etc., pentru a face astfel inteligibile unele dintre legile obiective ale artei în funcțiunea lor. Am putea continua analizînd și alte elemente ale limbajului : compoziția (tipuri de scheme compoziționale), varietățile de punere în pagină, analiza mișcării, relațiile dintre static și dinamic șl problemele portretului (generalitate, individualizare, tipizare etc.), dintre degradeurlle tonale șl senzații șl afecte, etc. Dar nu
am tins spre o demonstrație pe bază de enumerare exhaustivă de exemple analizate, lată ceea ce André Lhote înțelege prin invariante plastice. Aceste «constante » apar istoric, adică au fost descoperite istoric. Ele au o existență istorică, adică apar, se răs-pîndesc mai puțin sau mai mult, prevalează mai mult sau mai puțin timp, dispar, determinate de precise conținuturi și angajări ideologice, estetice, sociale. Există, cu alte cuvinte, o logică artistică. O premisă se desfășoară logic, structurînd ansamblul expresiv, un principiu investește și cristalizează întregul. Premise, principii care vădesc viziuni diferite nu pot coexista în una și aceeași imagine fără ca prin aceasta să nu o arunce în ceea ce elinul înțelegea prin « hi bris ». Un artist care își imaginează că poate să fie Botticelli, Rembrandt, Vermeer, Corot, Monet și Cézanne în una și aceeași imagine e un iluzionist care nu a înțeles legile obiective ale ansamblului expresiv, iar pe acestea nu le-a

înțeles pentru că a rupt forma de conținut, adică a ignorat prima din legile obiective ale artei.
Ceea ce ne apare nouă ca ansambluri diferențiate sînt de fapt constelații de elemente expresive care se deosebesc între ele prin elementul central, adică prevalent și structurant, în jurul căruia gravitează celelalte. Cînd sînt doi sori constelația se sparge, unitatea devine « hibris ». Artistul trebuie să cunoască toate elementele ansamblurilor expresive cele mai diferite și prin asimilare să poată opera cu ele. Dar e| trebuie să ajungă, prin frecventarea maeștrilor, la concluzia înțeleaptă că nu poate opera cu toate, în aceeași măsură, concomitent, în una și aceeași imagine. El nu poate folosi contururi, valorație în clar obscur și în lumină, raporturi armonice sau contrastante de tonuri calde și reci în una și aceeași imagine. De fiecare dată sînt elemente prevalente, accente, dozaje și chiar elemente fatal (dar și logic) eliminate. Doar cineva care ignorează total legile obiective ale artei poate pretinde artistului ca acesta să actualizeze, în cadrul aceleiași lucrări, toate elementele posibile ale formei și, mai cu seamă, în aceeași măsură. La rîndul lor aceste constelații structurate în jurul unor centre gravitaționale diferite, aceste prevalențe și accente diverse corespund unor diferite lungimi de undă afectivă, unor nuanțe în înțelegerea lumii, vieții, artei etc., confirmîndu-se încă o dată menționata primă lege obiectivă a artei. Iar înțelegerea greșită pe care am mențlonat-o mai sus derivă din confuzia destul de frecventă între limbaj șl tehnică, confuzie asupra căreia trebuie să Insiste analiza noastră tocmai fiindcă spulberarea el e una din condițiile unei înțelegeri
juste a legilor obiective ale artei. Pentru aceasta vom porni de la cele mai simple elemente.
Fiziologii, cei care se ocupă de problemele reflectării senzoriale a realului, artiștii etc. au ajuns să generalizeze anumite observații. Astfel triunghiurile echilaterale sau isoscele, folosite ca scheme compoziționale de pictorii și sculptorii din Quattrocento, dau impresia de echilibru, în timp ce diagonala barocă dă impresia de mișcare, iar verticala, apărută tot la finele sec. XVI dă impresia de înălțime sau de vertij. Culorile calde exaltă, cele reci deprimă, varietățile de albastru sugerează spațiul în adîncime, cele de roșu un spațiu care înaintează, cele de galben o ¡radiație dinăuntru în afară, cele de albastru din afară înăuntru, etc. și cu toate acestea nimic nu dă mereu aceleași senzații, pentru că, în pictură, nimic nu e singur, ci împreună, într-un context, mai mult sau mai puțin integrat și, funcție (în sens matematic) a ansamblului variază în raport cu el și impresionează în consecință diferit. Dar mai înainte de a examina ansamblurile pe care le presupune pictura, alcătuite dintr-un ma mare număr de elemente și dintr-o mai deasă plasă de relații și orientate conform unei voințe de a face artă (« Kunstwollen »), să ne oprim asupra unor ansambluri compuse din puține elemente și din puține relații. Astfel dacă mai multe verticale perfect paralele sînt vărgate de diagonale, diagonalele care taie fiecare verticală fiind paralele între ele, dar avînd altă înclinație decît diagonalele paralele care taie celelalte verticale, verticalele nu mai apar ochilor noștri ca paralele. Sau să luăm așa numitul efect Kanisza. Două discuri egal de negre: primul are marginile nu intacte, ci destrămîndu-se spre gri, al doilea le are intacte. Primul ne apare mai deschis ca al doilea. Sau fenomenul de contrast simultan numit și de inducție antagonistă de claritate. Două discuri egal de cenușii : primul se detașează pe cîmp alb, al doilea pe cîmp negru, drept care primul apare mai închis decît

al doilea, care apare mai puțin întune-necat. Sau fenomenul de egalizare în claritate de suprafață. Un fond uniform cenușiu apare mai deschis cînd e traversat de diagonale albe și mai închis cînd e traversat de diagonale negre. Sau fenomenul de egalizare cromatica de suprafața. Doua fonduri de un cenușiu egal șl uniform, dar cel traversat de diagonale albastre capătă o tentă albastră, iar cel străbătut de diagonale galbene o tentă galbenă, deși obiectiv amîndouă sînt de un același gri. Și așa mai departe. Dacă în asemenea situații variația e atît de mare e ușor de înțeles ce se petrece în pictură. Pentru că în
531
pictură întîlnim relații, concordanțe, sau opoziție etc. Pentru cã de pildă efectul produs de o culoare variază în funcție de întinderea și grosimea ei (cantitatea generînd acea calitate a culorii pe care Klee o numește greutatea culorii), de forma pe care i-a dat-o pictorul, de orientarea, grosimea, nervozitatea, vigoarea trăsăturii de penel, de faptul dacă este plată, egală, modulată, vibrată, de culorile care o înconjoară, de semnificația simbolică pe care a primit-o într-o civilizație sau alta (în China nu negrul, ci albul e culoarea doliului, deci provoacă în privitor alte asociații), etc. etc. Asta înseamnă că fiecare linie, culoare, tentă, etc, declanșază în privitor, în funcție de ansamblul în care a fost integrată, de orientarea dată acestuia, de efectul dorit de artist, de felul în care înțelege el raportul conținut-formă, etc., mereu alte senzații, sentimente, semnificații, iar lucrurile se complică și au repercudí cvasi infinite și pentru că nu există senzații izolate, ci doar asociații de senzații, de pildă distanța dintre culori fiind înregistrată nu numai ca senzație de culoare, ci concomitent șî ca senzație de spațiu.
Dar pentru o mai bună clarificare să luăm un exemplu pe care îl dau mai multi esteticieni contemporani (marxistul italian Galvano della Volpe în β Critica del gusto», americanul John White în « Nașterea și renașterea spațiului pictural», etc.). Intr-o diagramă economică, linia dreaptă indică cantitatea mărfurilor, verticala prețurile șî curba care le leagă fenomenul economic în complexul lor. Dar toate aceste linii precum și relațiile dintre ele nu provoacă singure, în noi, decît o constatare vizuală. Deci diagrama economică, ca ansamblu pur grafic, neîntovărășit de legendă, explicație, cifre, nu produce sau nu exprimă valori, idei, O linie descendentă poate sa simbolizeze descreșterea producției, a criminalității, a mortalității, etc, Numai corelată cu legenda, explicația, cifrele, ea capătă un sens. Dar aceleași linii, într-o compoziție picturală, să zicem de Giotto, provoacă în mine, prin felul în care sînt integrate într-un ansamblu — adecvat conținutului — cu o anumită orientare filozofică și cu o anumită finalitate estetică, spirituală, etc., emoții, Idei, etc. Sau cum rezumă Galvano della Volpe: «în al doilea caz — al semnului vizibil giottesc sau pictural — artistic avem o realitate vizuală care exprima valori prin capacitățile ei structurale semantice, șl, ca atare, prin posibilitatea ei de a face parte dlntr-un context semantic organic șl deci autonom (artistic), Iar în primul caz - al semnului vizibil ca simbol economic 532
științific — avem o vizualizare care doar în abstract e aceeași cu prima, pentru că în concret adică în concretul gnozeologic al utilizării ei semantice—se descoperă ca un semn vizual lipsit tocmai de capacitățile structural organice ale unui semn vizual și face desigur parte din contexte semantice dizor-ganice, eteronome, pentru că interdependente cu nenumărate altele, fie tehnico vizuale fie verbale univoce, fie împreună și una și alta (= în speță teorii economice)».

Dar chiar într-un ansamblu vizual de tip artistic, acelaşi tip de linie poartă — în funcţie de ansamblul şi felul în care a fost integrat, finalitatea integrării, orientarea ei, poziţia filozofică a artistului — alte valori, exprimă alte sentimente şi idei. E suficient să comparăm linia ondulată a formelordin picturile lui Botticelli, cu curbele şi contracurbele care apar în morfologia barocă sau cu liniile serpentine din pictura prerafaelită, din secesionism, etc. Deci limbajul nu e comun cu tehnica şi elementele lui se valorifică, primesc un sens doar într-un context semantic organic autonom (artistic). Cu alte cuvinte dacă se poate vorbi de limbaje care s-au născut prin ruptură şi autonomizare, dintr-o concepţie idealistă, iraţionalistă, mistică şi cu o finalitate în consecinţă în care, ca atare, vehiculează cu ele toate acestea (o viziune implicînd şi comunicînd toate acestea), adică nu pot fi preluate «tale quale » de cel situat pe poziţii opuse, de un realist, nu se poate spune că semnele luate separat, puse în anumi te nealţii care nu se constituie ca un context de tipul menţionat anterior, observaţiile ieşite din analiza lor, din experimentarea unor noi moduri de a le corela, de a le varia, etc. sînt contaminate de idealismul, iraţionalul etc. eventual al pictorului care a făcut aceste observaţii, analize, relaţii, asemenea unui fiziolog, psiholog experimental, fizician, chimist, cromatolog, tehnolog. A crede într-o asemenea contaminare indelebilă a semnelor sau a corelatelor de semne, înseamnă a cădea în animism.
Dar concluziile lungii noastre analize, ca şi acelea ale unei analize anterioare prin care am încercat să demonstrăm că artistul nu poate să actualizeze toate elemenetele limbajului în una şi aceeaşi lucrare a sa nu ne pot împiedica să recunoaştem fenomenul care s-a produs, de la 1874 încoace, într-un ritm mereu mai precipitat: ruperea formei de conţinut, spargerea formei m părţi simple, absolutizarea fiecărei părţi, un fel de « fisiune » (în sensul fizicei Intraatómico) a formei şl de absolutizare a unuia sau altuia dintre clemente. La rîndul lor toate acestea s-au petrecut
în cadrul unei accentuări a crizei sentimentului realului, a evacuării omului din artă, proces spre finele căruia s-a ajuns să se afirme că semnul e conţinutul însuşi, în înţelegerea legilor artei nu ca simple convenţii, codificate de un spirit subiectivist, arbitrar, ci ca realităţi obiective, nu putem să facem abstracţie de fenomenele negative mai sus menţionate. Nu e inutil să reproducem observaţiile făcute în această problemă de criticul italian Giorgio Kaisserlian într-un pătrunzător articol recent, intitulat « Lumină şi culoare în pictură ». Urmărind procesul care s-a desfăşurat de la impresionism încoace, el scrie: «Senzaţiile en plein air au o prospeţime şi o violenţă care ne fac să uităm obiectele din care emană. Chiar şi Cézanne, care va încerca să impună o ordine geometrizantă senzaţiilor en plein air, instaurează un discurs în care culoarea asumă mereu mai mare importanţă, iar realitatea naturală contează mereu mai puţin. Cézanne solidifică în fond acea lume de culori pure, a primilor impresionişti şi o proiectează spre viitor, în loc de a reda glas realităţii naturale. Aceasta din urmă va conta doar ca pretext, pentru acei discipoli ¡mediati ai lui Cézanne care sînt cubiştii şi iovii (fauves). Culoarea cîştigă o deplină individualitate din momentul în care nu mai e constrînsă să se supună controlului realităţii : ea aspiră la o ordine a ei autosuficîentă care va afla o deplină actualizare în abstracţionism. E ceea ce se petrece spre 1910. Culoarea va începe să cîştige o totală independenţă faţă de realitatea naturală. « Muzicalitatea » picturii asupra căreia au insistat unii patriarhi ai

abstracționismului, precum Kandinsky, e mai cu seamă cromatică. Și nu putem uita că el provine tocmai din acel expresionism care se întemeia pe exaltarea datelor coloristico. Nu e greu de individuai în spatele prevalentei datelor coloristice, care reușesc să anuleze prezența umană din picturi, acea criză a culturii moderne care nu mai reușește să confere o rațiune de existență figurii omului. . . . Omul e o imagine contestată și ne preocupă să facem doar pictură. Culoarea dobîndește, dintr-odată» o libertate nelimitată de care pictorul e tentat să abuzeze. Și, într-adevăr, în acești ultimi patruzeci de ani de avangardă, culoarea a fost explorată în toate posibilitățile sale, prin variații de ton ca și prin densitatea materiei din care răsare. Culoarea a devenit un personaj care se străduește să înlocuiască omul. în opera pictorului american Rotkho, de exemplu, adesea o singură textură coloristica încărcată cu lumină ajunge sa constituie o pictură, în multe opere ale lui Yves Klein o singură textură monocromă (în general
albastră) respìnge chiar și sugerarea luminii, E culoarea din tub care tinde să aspire la o deplină suveranitate.
Din aceste observații ale noastre se poate trage concluzia că lumina și culoarea, deși sînt amîndouă date ale actului de a picta, nu stau în realitate pe același plan. Lumina e un element unificator al compoziției, care atinge o plenitudine majoră la finele lui Cinquecento și în prima jumătate a lui Seicento, cînd imaginea omului în spiritualitatea lui mai dezvăluită asumă o importanță majoră. Culoarea, în schimb, e un instrument expresiv calificant care atinge o deplină individualitate doar în criza modernă a omului și a figurii. Sensul luminii dispare în ultimile exerciții ale avangardismului « deschis » care ne oferă opere nereflectante, adică nu și opere care presupun o construcție. Am ajuns la un punct extrem al crizei actului de a picta, cînd acesta renunță chiar și la un minim de interioritate. Dar experiențele sfîșietoare din vremurile din urmă nu vor fi fost inutile, dacă din carența absolută de a fi pe care ele o manifestă, va putea renaște mîine un nou sens al existenței și al omului. în această nouă cultură pe care ne e dat să o presimțim, lumina și culoarea vor reveni poate la servirea sensului celui mai înalt al compoziției, fără a pierde acele cuceriri tehnice pe care le-au putut dobîndi în anii maximei lor libertăți. Aspirăm la o nouă ordine mentală și spirituală în care instrumentele gîndirii noastre nu vor mai pretinde să devină stăpîni, ci se vor lăsa înlănțuite la o deplină comunicare a ceea ce e mai profund în om.» (Giorgio Kaisserlian.
« Luce e colore in pittura »). Am reprodus acest lung fragment pentru că el analizează pregnant o seamă de rupturi specifice modernului, sugerîndu-ne totodată că teoria reflectării ramine singurul unghi din care putem distinge codificări subiectiviste și afectate de criza sentimentului realului de legi obiective propriu-zise, această distingere putînd la rîndul ei fundamenta și legitima judecățile noastre de valoare.
Analizînd problema legilor obiective ale artei am putut constata cum cristalizările expresive țin seama de felul nostru de a vedea, de mecanismul reflectării senzoriale, al percepției formelor picturale, etc. Dar trebuie să atragem atenția asupra faptului că nu este întotdeauna ușor să distingem percepția vizuală brută de percepția formată prin o frecventare a obiectelor cu caracter artistic. Căci, așa cum se exprimă un cercetător modern, « percepția vizuală brută, dacă cumva există, trebuie să treacă printr-o educare constantă, după criteriile artelor și științelor vizuale, dacă vrea să judece obiecte

făurite pentru a fi văzute » (Albert Flocon : art. cit.). De altfel înmulțirea nestăvilită a obiectelor în cadrul evoluției social-istorice e sursa inepuizabilă a educării ochiului uman. Și în acest sens se cuvine să reamintim unele afirmații ale lui Marx:«Ochiul a devenit uman cînd obiectul lui a devenit un obiect social uman ». . . « Pentru ochi obiectul nu e același ca pentru ureche și obiectul ochiului e altul decît cel al urechii ». . . « Opera artistică crează nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru un obiect » (Manuscrisele din 1844). «Toate relațiile omului cu lumea, vederea, auzitul, mirosul, gustul, pipăitul, gîndirea, senzația, voința, acțiunea, iubirea, pe scurt complexul a ceea ce constituie individualitatea sa, există în calitatea lor de «organe sociale » în relația lor obiectivă, adică în relație cu obiectul, cu însușirea acestuia din urmă, ca însușire a activității umane ». (« Wesenskräfte des Menschen ». « Forțele esenței omului »). (Aici, în traducere, « însușire » e luat nu în sens de calitate, ci — de la a-și însuși — de apropriație, luare în stăpînire). Psihologia și antropologia științifică modernă au dezvoltat consecvent aceste adevăruri descoperite de Marx, subliniind că « dezvoltarea omului se eliberează complet de vechea dependență de inchietabile schimbări biologice transmise pe cale ereditară. Acum sînt doar legile ¡storico-sociale care diriguesc dezvoltarea omului ». (A. N. Leontiev: « Omul și cultura »). Aceste explicitări ne descoperă că în judecarea problemei legilor obiective ale artei noi trebuie să ținem seama de mecanismul reflectării senzoriale, dar totodată să privim cu multă suspiciune conceptul de percepție vizuală brută, adică primară, pur biologică, neinfluențată în sensul demonstrat de Marx. De asemeni cele arătate mai sus demonstrează că legile obiective ale artei nu sînt date într-un număr fix, imuabil. Creația de obiecte artistice descoperă în același timp noi relații, ansambluri expresive, structuri și legi obiective ale artei.

SOMMAIRE

GH, COSMA: Ion Gr. Popovici 477
L D. SÍRBU: La plastique du spectacle au théâtre des marionnettes 488
L'A cad. G. OPRESCO ; Max Arnold 492
CAMILIAN DEMETRESCO : La peinture d'instinct et ses limites 494
D. DANCO: Cinq générations d'artistes populaires dans la commune de Lai................ 498
N, ARGINTESCO-AMZA : La psychologie du regard dans le portrait à partir de la Renaissance jusqu'à nos jours 504
Livres et revues d'art
AL. PALEOLOGU : « La Renaissance » par l'acad. A. Oțetea 510
OCTAVIAN BARBOSA: «Galerie des arts» 512
Etudes
EUGEN SCHILERU î Espace, lumière, couleur,......... 513
Expositions
MARIN MIHALACHE: L'Exposition d'art plastique coréen , , SIS
IONELA MANOLESCO: L'art décoratif tchèque....... 517
PETRE OPREA: Dan Hatmanu........................ $19
Geta Costin Criciun $20
N. DELAPORT: Marin lorda $21

GH. C. : Gh. Coman et Ovidiu Paștina $22
EXPLICATION DES IMAGES
Couverture l : Ion Gr. Popovici : Victoire - plâtre patiné
Couverture IV: Le Théâtre Ţlndlrlcl: < Le chemin du poivre »
ION GR. POPOVICI: Projet de monument — gouache 476
ION GR. POPOVICI: Autoportrait — plâtre patiné .. 477
533
ION GR. POPOVICI : La Libération (étude pour le monument « Griviça » — encre de Chine)............
La Compagne Philippe Genty de Paris — « Les Farfadets » Le Théâtre des Marionnettes de Stockholm — « Le Roi
ION GR. POPOVICI: Portrait — plâtre patiné.... 479
ION GR. POPOVICI: Nue assis — plâtre patiné 480
U bu » .... *....... · · .....
ION GR. POPOVICI : Nue — encre de Chine et aquarelle 481 ION GR. POPOVICI: Nue incliné — encre de Chine et
MAX ARNOLD : Tête d'un juif — huile .... · · ·
MAX ARNOLD: Paysage de Balcic — aquarelle ......·
MAX ARNOLD : Pont à Florence — aquarelle ....
491
491
492
492
493
gouache .... ' 481
ION GR. POPOVICI: Nue assis — gouache............. 482
ION GR. POPOVICI: Nue assis — gouache 482
*ON GR. POPOVICI: Le philosophe Papanian — pierre 483 ION GR. POPOVICI: Niobé - plâtre patiné............ 484
ION GR. POPOVICI: Projet pour le monument «La Victoire» — crayon et charbon 485
ION GR. POPOVICI: Projet pour un relief monumental charbon et gouache 485
ION GR. POPOVICI : Le bain — gouache 436
ION GR. POPOVICI: Nue — encre de Chine 486
ION GR. POPOLICI : Nue assis — gouache............ 487
Le théâtre Central des Marionnettes de Sofia — « L'hor-loger » 488
Le Théâtre Central des Marionnettes de Sofia — « L'hor-loger »................. 488
Le Théâtre «Ţăndărică» — «Les trois épouses de Don Cristóbal » 488
Le Théâtre des Marionnettes de Craiova — « Les poupées de Michelle» 489
Le Théâtre « Pantopuck and Violet » de Londre..... 490
Le Théâtre des Marionnette d'Alba-lulia — « En haut, toujours plus haut» 490
SEURAT: La Grande Jatte (espece de vase rond)— (détail) — huile ....*
HENRI ROUSSEAU: Malakoff, les poteaux télégra-phiques — huile................................
HENRI ROUSSEAU: Etude pour Malakoff, les poteaux télégraphiques................. ·........
HENRI ROUSSEAU : Le Moulin d'Alfort — huile .....
HENRI ROUSSEAU:
d'Alfort

494
495
495
496
Etude
pour le
Moulin
497
Le peintre d'icônes llie Poienaru 498
Le peintre d'icône llie Poienaru II.............. 498
ILIE POIENARU: Le Jugement dernier — peinture sur
verre 499
ILIE POIENARU II : Saint Elié — peinture sur verre 500
PARTENIE POIENARU: (attribué à lui): Adam et Eve
— peinture sur verre 501
ILIE POIENARU I: La Madone lamentable — peinture
sur verre 501
ILIE POIENARU: Le Dimanche des Fleurs — peinture
sur verre 5Q2
ILIE POIENARU : La Cène — peinture sur verre 503
Centre des peintres d'icônes de Laz : La Madone, jeune
Impératrice — peinture sur verre............ 503
ALBRECHT DÜRER: Le portrait de Durer — huile.... MEMLING : L'homme avec
la flèche — huile.............
RUBENS: Le chapeau de poil — huile...................
VAN GOGH: Autoportrait — huile.......................
ȘTEFAN LUCHIAN : Autoportrait — huile ....
ION ANDREESCO: Autoportrait — huile ....
N. N. TONITZA: Autoportrait — huile.................
PICASSO : Le portrait de Madame Gertrude Stein —
huile ....-■.....................
TIZIAN : Le portrait de Pietro Aretino — huile....
HANS HOLBEIN JEUNE: Erasmus — huile...............
KIM CER GAN: Le drapeau Républicain...............
TEN EN MAN: Paysage de la montagne de Kimgansan .. TEN FEN UN: Qui est
le plus haut?................
MARIA KRĂLOVĂ: Dantelle ....
Céramique de Jihotvar..
MARIA KRALOVA: Dantelle
K. HANSER: Chandelier en
DAN HATMANU: Canicule
céramique......
à Sevres — huile
DAN HATMANU : L'obsession de l'absinthe (Moulin
Rouge) — huile ....
CRĂCIUN :
CRĂCIUN:
GETA COSTIN
GETA COSTIN
Cactiers — huile
Portrait........
MARIN IORDA
MARIN IORDA: Paysage ....
GHEORGHE COMANs Paysanne—charbon
OVIDIU PASTINA: Paysan —pastel .....
504

505
505
506
506
509
509
511
511
515
515
516
517
517
518
518
519
519
520
: Victor Ion
Pора (1938)
521
СОДЕРЖАНИЕ
Г. КОСМА. Ион Гр. Попович 477
И. Д. СЫРБУ. Пластика спектакля кукольного
театРа 488
Акад. Г. ОПРЕСКУ. Макс Арнольд..... 492
КАМИЛИАН ДЕМЕТРЕСКУ. Живопись инстинкта
и ее пределы.................. 494
Д. ДАНКУ, Пять поколений народных художников
коммуны Лаз 498
Выставки
МАРИН МИХАЛАКЕ. Выставка корейского изобразительного
искусства...................
ИОНЕЛА МАНОЛЕСКУ. Чешское декоративное
искусство........................
ПЕТРЕ ОПРЯ. Дан Хатману ....
Джета Костин Крэчун ....
Н. ДЕЛАПОРТ. Марин Иорда.............
Г. КОСМА. Г. Комаи и Овидиу Паштиип
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Автопортрет. Тонированный
гипс
515
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Освобождение (проект па-
517
519
520
521
522
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Психология взгляда
в портретах от Возрождения до наших дней. > 504
Книги и журналы по искусству
Ал. ПАЛЕОЛОГУ, «Возрождение» проф. А. Оцетя.. 510
ӨК ГАВИАН БАРБОСА. » Galerie des arts» 512 Этюдъ
ЭУДЖЕН СКИЛЕРУ, Пространство, спет, краски 513
534
подписи К РИСУНКАМ

На первой странице обложки. ИОН ГРИГОРЕ ПОПОВИЧ. Победа. Тонированный гипс
На четмртой сри„„цс обложки. Между,Ирод„ь,й фести-оаль кукольных театров (Театр « Цоидэршо »)
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Проект памятника. Гуашь 476
мятника «Гривица»). Тушъ ....
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Портрет. Тонированный пшс ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя.
Тошгрованный гипс........
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура. Тушъ и акварель ....
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, нагнувшись . Тушь и гуашь ....
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя. Гуашь ....
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя. Гуашь ....
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Философ Папаниан. Камень ИОН Г1. ПОПОВИЧ. Ниобея. Тонированный гипс ПОН ГР. ПОПОВИЧ. Проект памятника «Победа». Карандаш и уголь......
478
479
430
4SI
4SI
482
482
483
484
485
ПОН ГР. ПОПОВИЧ. Проект монументального рельефа. Уголь и гуашь................. 485
ПОН ГР. ПОПОВИЧ. Баня. Гуашь................ 486
ПОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура. Тушь 486 ПОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура» сидя.
Гуашь 487
Центральный кукольный театр «Часовщик » в Софии 48 8 Центральный кукольный театр «Часовщик » в Софии 488 Театр«Цэндэрикэ».«Три жены дона Кристобалда» 488 Кукольный театр в Кракове. «Игрушки Микаэлы» 489
Лондонскій театр «Pantopuck and Violet» .,.. 490
Кукольный театр в Алба-Юлия. «Все выше и выше» 490 Парижская компания Филипп Женти. «Домовые» 491 Стокгольмский театр марионеток. «Король Убу».... 491
ЛИРИ РУССО. Пейзаж.
Лльфорте .
Илію Поеипру........
Илію Поеипру П. ......
Этюд для мельницы н
llllllllltlltlllllltl
tlllltlllllllllllltlll
lllltlltlllllllllíttll
497
490
400
ИЛИИ ПОЕНАРУ. Страшный суд, Живопись на стекле

I I I I I I · I I I I I I I I I
499
ИЛИИ ПОВНАРУ II. Cn. Илья, Живопись шi
стекле
IV I V « < itti
IVI!
• I I I · I I I t ♦ » i I I » f · · » ·
500
ПΛРТЕНI4Е ПОЕНАРУ. Атрибут к «Адам и fina ».
Живопись па стекле..............
ИЛИВ ПОЕНАРУ II. Скорбящая Богоматерь.
Живопись па стекле ....
И Л ИЕ ПОЕНАРУ. Цветоносное воскресенье. Жи-
ПОПIIСЬ ПЙ ОТбIСЛθ IIIIIII 11 » » I « 1 · II lililí II
501
501
502
ШТЕФАН ЛУКИАН, Автопортрет, Масло..,, ИОН АПДРПЛСКУ, Автопортрет,
Масло,..,.. И, И, ТОПИЦЛ. Автопортрет, Масло,,,,,,,, ПИКАССО, Портрет
Гертруды ШтсРи, Мыло ТИЦИАН, Портрет Пьетро Лретишъ Мыло., ГАНС ГОЛППЙН
МЛАДШИЙ. драм. Масло КИМ ЧПР ГАП. Республиканский флаг ТЭН ЭН МЛН.
Пейзаж л горах Кимгансаи,, ТЭН ФЭИ УН, Кто пыиie7 >
МАРИЯ КРЛЛОПА. Лллм и Ева >> ·.........
Керамика в Жихотваре
МАРИЯ КРАЛОВЛ, Мальчик с птицами...... К. ХЛНЗЕР. Керамический
подсвечник ....
ДАН ХЛТМЛИУ, Зной. Масло,,.............
Ж
М
509
509
911
511
515
515
516
517
517
Я0
518
519
МАКС В. АРНОЛЬД. Голова еврея. Масло...... 492
МАКС В. АРНОЛЬД. Бальчик. Пейзаж. Акварель 492
МАКС В. АРНОЛЬД. Мост во Флоренции. Аква- 493
рель..............................
СЕР АТ. Круглый сосуд (деталь). Масло....... 494
АНРИ РУССО. Телеграфные столбы. Масло........ 495
АНРИ РУССО. Этюд к телеграфным столбам...... 495
АНРИ РУССО. Мельница в Альфорте. Масло.... 496
ИЛИВ ПОЕНАРУ. Тайная пснеря. Живопись на стекле 503
Центр живописи в Лазе. Царица Борогодіща. Живо-
пись на стекле «а,,,,,,,,,,,,·,,,,,,··,··· 503
АЛЬБРЕХТ ДЮРВР. Портрет Дюрера, Масло.,., 504
МВМЛИНГ. Человек со стрелой. Масло.......... 505
РУБЕНС, Соломенная шляпа. Масло............. 505

ВАН ГОГ. Автопортрет. Масло   506
ДАН ХАТМАНУ, Злоупотребление алкоголем (Мулен Руш),
Масло 519
ДЖВТА КОСТИН-КРЭЧУН. Кактусы, Масло....520
ДЖЕТА КОСТИН-КРЭЧУН. Портрет 520
МАРИН МОРДА. Виктор Ион Попа (1930)...... 521
МАРИН МОРДА, Дом па окраине (1939)....... 521
ГВОРГВ КОМЛИ, Крестьянка. Уголь.......... 522
ОВИДИУ ПЛШТИIIЛ, Крестьянин. Постель.....   572
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html